

## ÉRZÉKENY ÉNEKELT DALKÖLTÉSZET\*

### ESZTÉTIKAI ÉS FILOZÓFIAI HÁTTÉR – KITEKINTÉS NYUGAT-EURÓPÁRA

Jelen tanulmány a hazánkban az 1780–1790-es években jelentkező magyar nyelvű érzékeny énekelt dalköltészetet vizsgálja. Bár ennek mintája a korabeli nyugat-európai *Klavierlied*, azaz a zeneszerzők által utólag megzenésített zongorakíséretes-dal volt, mivel Magyarországon még a 18. század végén is elenyésző volt a magyarul tudó komponisták száma, ezt a feladatot a literátorok vállalták magukra. Dal alatt tehát ebben az esetben nem utólag megzenésített énekelt darabokat értünk, hanem olyan szöveg-műfajt, melyeket a költők szándékuk szerint dallamra írtak, vagy utólag dallammal párosítottak. A lényeg a kottával való megjelentetés, illetve a költemények dallammal való terjesztése volt.<sup>1</sup> Mivel a 18. század végi magyar nyelvű énekelt dalköltészet a korabeli nyugat-európai műdalirodalom mintájára keletkezett, előljáróban szükséges röviden áttekinteni a nyugat-európai énekelt dalok esztétikai és elméleti hátterét.

A 18. század közepétől a *Klavierliedek* Nyugat-Európában a polgári társas életben is egyre fontosabb szerepet játszottak. Ekkortól láttak napvilágot azok az *amateur* zenészek igényeit kielégítő zenealbumok, melyek billentyűs kísérettel ellátott egyszerű dalokat tartalmaztak.<sup>2</sup> Zongorakíséretes dalalbumokat nemcsak zeneszerzők adtak ki, de megjelentek azok az úgynevezett „sperontista” gyűjtemények is, melyekben írók-költők társították ismert dallamokkal kedvelt verseik szövegét.<sup>3</sup> A monodikus, szólóhangszerrel kísért, kis hangközökből, esetleg hármashangzatokból építkező, kis hangterjedelmű egyszerű dalok Európában az 1730-as években jelentkező érzékeny stílus esztétikájának tökéletes megvalósítói voltak.

Az érzékenység mint stílusjelenség és mint az egész életet átható gondolkodási mód, a 18. század közepén bontakozott ki.<sup>4</sup> A korabeli zeneelméleteket éppúgy

---

1 Az énekelt dalköltészet műfajiságának ismérveit lásd HOVÁNSZKI Mária: *Csokonai és az érzékeny énekelt dalköltészet* (Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013) (= *Csokonai Könyvtár* 53), 18–20.

2 A korabeli házimuzsikáról lásd KOMLÓS Katalin: *Fortepianók és zenéjük. Németország, Ausztria és Anglia, 1760–1800* (Budapest, Gondolat Kiadó, 2005) (= *Zenetörténeti Kiskönyvtár*), 117–129.

3 A dalírás e 18. századvégi formáját a Sperontes néven publikáló J. S. Schulzéről nevezte el a szakirodalom. Ennek egyik tipikus példája J.–J. Rousseau *Les consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs romances et dous* című, 1781-ben megjelent dalgyűjteménye, melyben Rousseau egyszerű dallamokkal párosította Petrarca, Baïf, Shakespeare, Rolli, Metastasio, illetve más általa kedvelt költők szövegeit.

4 Erről bővebben lásd DEBRECZENI Attila: *Tudós hazafiak és érzékeny emberek. Integráció és elkülönülés a XVIII. század végének magyar irodalmában* (Budapest, Universitas Kiadó, 2009), 101–127.

\* A tanulmány az MTA – DE Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai Kutatócsoport keretén belül készült.

átjárták a *nemes egyszerűség, természetesség, igazságosság* általános esztétikai fogalmai, mint az irodalmi gondolkodásmódot.<sup>5</sup> A zenei *empfindsamer Stil* a barokk pátosszal és affektustannal szemben a személyes érzelmek közvetlen kimondását hangsúlyozta, és a zene legfőbb célját a gondolat, az érzelmek és a szenvedélyek ábrázolása mellett a szív megérintésében és az indulatok mozgásba hozásában határozta meg. A felvilágosodás zeneesztétikája a zene lényegét a többi művészethez hasonlóan a természet utánzásában látta. Ez a természetutánzás azonban a barokk zeneesztétikával ellentétben, mely elsősorban a tárgyak, jelenségek ábrázolására törekedett, már nem a külső világot, hanem az ember belső természetét, az emberi affektusok világát jelentette. Rousseau erről így írt D'Alembert-nek: „A muzsikás művészete – kis számú kivételtől eltekintve – valóban nem az, hogy a tárgyakat lefesse, hanem az, hogy a lelket hasonló állapotba hozza, mint amilyet a tárgyak jelenléte idézett volna fel.”<sup>6</sup> Mivel a „természetesség” forrását az emberi beszédben találták meg,<sup>7</sup> a beszédszerűségére való hivatkozás egyrészt együtt járt a vokális zene primátusával, másrészt az akkor kibontakozó hangszeriskola-irodalom is (Quantz, C. Ph. E. Bach, Geminiani) a beszédszerű, énekelhető dallamosság elsőbbségét hangsúlyozta.

Az érzékeny stílus dallamideálja a polifonikus, lezáratlan, folyondárszerű barokk komponálásmóddal szemben<sup>8</sup> az olyan énekszerű, akkordikus kíséreten nyugvó dallam lett, ami a *szépség és igazság* feltétlen egységét hordozva megfelelt az *egyetemes harmónia* elvont elvének. Az *ésszerűség, a jó ízlés és a dallam* primátusának nevében hirdették az egyszerű, periodikus, szimmetrikusan felépített, népdalszerű melódiák örök szépségét. A dallamszerkezettől a közérthetőség és a könnyű befogadás érdekében az új, polgári érzelmesség is népies egyszerűséget, szimmetrikus arányosságot és áttekinthetőséget kívánt.<sup>9</sup> A *rend és a mérték* klasszikus ideálja szerint ítélték meg

5 „A szépség legszilárdabb alapja minden műalkotás számára az egyszerűség, igazság és természetesség.” – írja Gluck az *Alceste* partitúrájának 1767-es előszavában. Vö. EÖSZÉ László: *Az opera útja* (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1960), 247.

6 Rousseau 1754. június 26-i levelét D' Alembert-hez idézi ZOLTAI Dénes: *A zeneesztétika története* (Budapest, Kávé Kiadó, 2000<sup>3</sup>), 136.

7 „A zenei hangok, félig alakultan, már benne vannak a deklamált szavakban, csak egy kis művészet kell kiemelésükhöz, főként ha az érzés naiv és egyszerű, és túlradó szívből fakad.” Vö. BATTEUX: *Cours des belles-lettres* (1747) első része (*Az igazi művészet a természetet utánozza*) in BARNÁI István (szerk.): *Örök muzsika. Zenetörténeti olvasmányok* (Budapest, Zeneműkiadó, 1977<sup>2</sup>) (= *Orfeusz Könyvek*), 238.

8 „Ami pedig az ellenfűgákat, kettős és tükörfűgákat, szűkmeneteket és egyéb nehéz ostobaságokat illeti, ezek nyilván a barbárság és rossz ízlés maradványai, melyek – gótikus székesegyházaink kapuzatához hasonlóan – csak gyalázatára maradtak fenn azoknak, akiknek elég türelmük volt megalkotásukra.” Vö. J.-J. ROUSSEAU: *Lettre sur la musique française*, idézi SZABOLCSI Bence: *Régi muzsika kertje* (Budapest, Zeneműkiadó, 1957), 74.

9 „Rendszerint jó dallam hiányában hajlanak a zeneszerzők holmi többszólamúságra, mesterkélt kontrapunktra és mindenféle fűgára; szeretnék ugyanis részben a hangszerek zajával, részben verejtékes munkával pótolni az énekükből hiányzó kellemet. [...] Holott a lelkek és a szenvedélyek megindítása egészen mástól, az érthető, világos és kifejező dallam ügyes elrendezésétől függ.” Vö. JOHANN MATTHESON: *Der vollkommene Capellmeister* [...] (Hamburg, Christian Herold, 1739), 105., idézi ZOLTAI *Zeneesztétika*, 142.

a korábban használt bonyolult és „zavaros” aszimmetrikus ritmusokat, melyek nehéz befogadhatóságuk miatt ellenkezni látszottak a zene gyönyörködtető és szívet megindító funkciójával.<sup>10</sup>

Zene és beszéd társulása mindig is foglalkoztatta a vokális műfajok alkotóit: az ősi összművészet ideáljának eme közhelye a felvilágosodás esztétikájában (újra) központi szerepet kapott. A vokális műfajoknál mintakövetési és kanonizációs szándékkal minduntalan ahhoz az antik művészetszemlélethez nyúltak vissza, melyben a tragédiának és a lírai költeményeknek (sőt, a költészetnek általában) a zene szerves része volt,<sup>11</sup> és ahol szöveg és dallam jelentés szempontjából is megbonthatatlan egységet alkotott. Bár a *beszédszerűsége*re való törekvés műfajtól függően a monódia megjelenése óta állandóan jelen volt a zeneművészetben, a „valódi”, „igaz” zene követelményévé csak a felvilágosodás (zene)esztétikája növesztette. A zenét továbbra is *harmónia-rhütmosz-logosz*<sup>12</sup> hármasaként határozták meg, a dallamot pedig a tökéletes kifejezés érdekében a költemény szolgálatába állították. Míg a költészetet, táncot, zenét egyesítő antik görög tragédia felújítása Gluck operareformjához köthető, addig a szöveg és dallam egységét megvalósító líra problémáival főként a berlini daliskola komponistái foglalkoztak. C. Ph. E. Bach, Quantz és a Graun fivérek íróbarátaikkal, Lessinggel, Klopstockkal, Claudius-szal, Voss-szal együtt vitatták meg az énekelt költészet elméleti és gyakorlati problémáit.

Néhány zeneszerző számára a szöveg primátusa olyannyira megkérdőjelezhetetlen volt, hogy megzenésítéseikben saját dallamkompozícióikat is végletesen ennek rendelték alá. Schulz például ezt írta az 1785-ben kiadott *Lieder im Volkston*-hoz írt előbeszédében: „A dalszerző végcélja hűségesen ragaszkodni egyetlen jogos szándékához, hogy jóféle dalszövegeket tegyen közismertté. Nem az ő dallamainak dolga, hogy fokozott figyelmet ébresszenek, csakis általuk szükséges, hogy a kiváló költők igéi általánosan elterjedjenek, könnyebben jutván be az emlékezetbe és szívekbe, miután gyakori ismétlésre keltett kedvet a dallamuk, s így járulnak a versek ének ingerével karöltve a társasélet becsült kellemeiségeihez [...]. A dalszerző tehát elveti mindazt a haszontalan cifrázkodást, akár

10 „A zene és a tánc az időmértéket négy résznél többre sohasem osztja. Rousseau pedig a *Dictionnaire de Musique* Planche B. Fig. X.-ben felvesz egy zeneművet, amelynek az üteme öt negyedrészből áll, amelynek éppen azért a mértéke öt részre oszlik, és azt *un chant très bien cadencé*-nak nevezi. Telemann pedig, aki szívesen követte a szokatlan dolgokat, az istentiszteletekre szánt zenei műveiben emellett egész kórusokat és más különböző és ehhez hasonló és pedig felemás mértékeket izzadt ki. Az efféle mértékek azonban, amelyek részint zavarosak, részint összefonódásuk miatt igen nehezek, mind az énekeseket és zenészeket, mind a hallgatókat – tanúsítják a tapasztalatok – kifárasztják és gyönyörködtetés helyett, amelyet kelteni tartoznának, unalmat szülnek.” Vö. VERSEGHY Ferenc: *Analiticae Institutionum Linguae Hungaricae. Pars III. Usus Aestheticus Linguae Hungaricae* (Buda, Typis Regiae Universitatis Hungaricae, 1817). Új kiadása: VERSEGHY Ferenc: *A magyar nyelv törvényeinek elemzése. III. rész*, szerk. SZURMAY Ernő (Szolnok, Versegly Ferenc Megyei Könyvtár, 1980), 6. füzet, 607.

11 „Igen valószínű ugyan, hogy valamikor az eposzokat is zenével festették alá, az meg bizonyos, hogy ugyanez mindig dívott a tragédiákban; mégis a tulajdonképpeni ének annyira hozzátartozott a lírai költemények lényegéhez, hogy az epikus vagy tragikus művek előadásában csak recitativ vagy azzal rokon dallamokat alkalmaztak.” Vö. VERSEGHY *Magyar nyelv* III, 7. füzet, 749.

12 Erről bővebben lásd Carl DAHLHAUS: *Az abszolút zene eszméje*, ford. ZOLTAI Dénes (Budapest, Typotex Kiadó, 2004), 14.

a dallamban akár a kíséretben, ami fődologról mellékesre, szavakról a muzsikára téríti a figyelmet, elveti, mint ártalmas fölösleget, az ő jó szándékával ellenkezőt.”<sup>13</sup>

Az érzékeny stílus esztétikája a vokális zene és az egyszerű dallamosság primátusát hirdetve (az instrumentális zene és a harmónia ellenében) tulajdonképpen a „prima” és „seconda prattica” polémiáját folytatta és bővítette tovább. Az 1600-as években kialakult problémákat más aspektusból megközelítve, újabb fogalmi rendszerrel próbálták megragadni, de a tulajdonképpeni vita tárgya nem változott. A 18. század esztétái éppúgy egy feltételezett ókori művészeti gyakorlatra hivatkoztak, miként a firenzei Camerata elméletírói és a „seconda prattica” mesterei, akik az antik zeneesztétikai írások tanulmányozása során, azaz a görög zene monodikus jellegének felfedezése alapján vallották a szöveg elsőbbségét, és próbálták megvalósítani a beszédszerű dallamosságot a zenedrámákban és a madrigálokban. Csupán a hangsúly tolódott el: az énekszerű dallamok immár nem az érzelmek kifejezése, hanem a hallgató szívének megindítása miatt váltak elsőlegessé. A kifejezés-esztétika helyett a hatás-, és befogadás-esztétika került a középpontba.

A hatásesztétika ilyen mértékű előtérbe kerülése a zenében – a természetutánczás és a dallamosság mellett – erősen kapcsolódott az esztétika morálfilozófiai szemléletéhez, ahol a művészetet mindenekelőtt olyan eszköznek tekintették, ami az egyéni és társadalmi morál fejlődését szolgálja, és a jó és igaz elfogadására neveli az erkölcsöket. Ennek legnépszerűbb képviselői Németországban az úgynevezett populárfilozófusok voltak (Baumgarten, Eschenburg, Sulzer).<sup>14</sup> Mivel esztétikájuk szerint a művészetek lényege – az ember nevelésének érdekében – az érzékenységek ingerlésében, azaz az érzelmek keltésében áll, a század végére a szenzualizmus hatására egyes szerzők gondolati rendszerében már azok a művészetek élveztek abszolút elsőbbséget, „amelyeknek közvetlen célja a külső érzékek ingerlése” volt.<sup>15</sup>

Ugyanakkor korántsem volt mindegy, hogy milyen muzsikával szelídítik meg az emberek indulatait. Ez a gondolat az antik éthosz-elmélettől kezdve – amely kimondta, hogy mivel a különböző ritmusok és dallamok különböző hatást váltanak ki az emberi lélekből, egyfajta hermeneutika segítségével szabályozni kell a zene használatát<sup>16</sup> –

13 Idézi MOLNÁR Antal: „Nyugatias magyar dallamok a XVIII. század végén és a XIX. század első felében”, in SZABOLCSI Bence – BARTHA Dénes (szerk.): *A magyar zene történetéből* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955) (= *Zenatudományi Tanulmányok* 4), 132.

14 „A populár-filozófia néven jelzett svájci és német elméleti irodalom a 18. század közepétől bontakozott ki. Ennek az iránynak az elve nem az új eredmények és rendszerek kialakítása a legfőbb törekvése, inkább összefoglalják a meglévő eredményeket, s igyekeznek népszerűvé tenni azokat. [...] Az esztétikai ideálok ekkor kezdenek szociális ideálokká válni. [...] Az esztétikai elveket úgy népszerűsítik, mint a polgári nevelés egyik formáját s elsősorban az érzelmek nevelésével akarják jobbra tenni az embereket.” Vö. MEZEI Márta: *Felvilágosodás kori líránk Csokonai előtt* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974) (= *Irodalomtörténeti Könyvtár*), 25–26.

15 VERSEGHY *Magyar nyelv* III, 4. füzet, 463.

16 Az antik görög zene éthosz-elméletéről, melyben a különböző hangsorokhoz és verslábakhoz, ritmusképletekhez meghatározott jelentésrend tartozott lásd ZOLTAI *Zeneesztétika*, 23–43. Az Athénban a Kr. e. 5. században lezajlott újjene-vitáról bővebben lásd KÁRPÁTI András: *Műzsák ellenfényben. A régi görög újjene: vázakép, popkultúra, politika* (Budapest, Gondolat Kiadó, 2014).

állandóan jelen volt a zeneesztétikában, ám a zene fejlődésével, illetve a paradigmarendszerek változásával a zenei hermeneutika mindig az adott kor gondolkodási rendszerének megfelelő arculatot öltött. Az érzékeny stílus esztétái a *paideiára*, azaz a tökéletes, erényekben kiteljesedett ember nevelésére szinte kizárólag a vokális zenét tartották alkalmasnak. Sulzer *Allgemeine Theorie der schönen Künste* című lexikonában a „Musik” címszó alatt morálfilozófiai okokból nevezte haszontalan luxusnak az autonóm hangszeres zenét, és morálfilozófiai okokból, minden más művészetet felülhaladó hathatósága miatt tette az énekes muzsikát a szépművészetek hierarchiájának a csúcsára.<sup>17</sup>

Mivel a művészetek célja az érzésekre gyakorolt hatás segítségével (az antik éthosz-elméletek örököseként) végső soron a *paideia* volt, és mivel a művészetek között az ember érzékeire – a hangrezgés fiziológiája miatt – legnagyobb hatást a zene gyakorolja, a muzsika egyre kitüntetettebb szerepet kapott a polgári nevelésben. Míg azonban a Shaftesbury névvel fémjelezhető angol esztétikai filozófiában az antik *paideia* eszményét a társiaságban látták megvalósíthatónak, a német populár-filozófia ennél jóval pragmatikusabb módon közelítette meg az ember jóra és erkölcsösségre való nevelését.

A zenei nevelés, illetve a zenélés Shaftesburynél az általános képzés ama részét jelentette, mely – univerzális harmónia tanába illeszkedve – a *humanitason* alapuló új embereszmény, a *virtuoso*, azaz a kifinomult ízléssel, csiszolt modorral, általános műveltséggel rendelkező, harmonikusan kiteljesedő erényes polgár kiművelését segítette.<sup>18</sup> Egy általános jó ízléssel rendelkező művelt *gentlemannek* egyaránt érzéke volt a zenéhez, a festészethez és az irodalomhoz, ám ezt a műveltséget, illetve a művészetekhez való kifinomult érzéket nem magányos tanulással sajátította el, hanem mindenekelőtt szabad szellemű, művelt társalgással. A társiaság, a társas kapcsolatok ápolása tehát eme esztétikai-filozófiai háttérrel megtámogatva vált egyre fontosabbá a polgári életben.<sup>19</sup> A zenélésnek a polgári életben, illetve a társas nevelésben betöltött illetén szerepéről szinte minden korabeli regényben olvashatunk. A házimuzsikálás divatjának ama két aspektusa, hogy a 18. század közepétől a zene kifejezési formái az érzékeny stílus jegyében a barokkhoz képest drasztikusan leegyszerűsödtek illetve, hogy a korabeli esztétikai-morálfilozófiai tanok elvárássá növesztették a zenei művelődést, nyilvánvalóan szorosan összefüggött.

A 18. század közepétől az érzékenység jegyében kibontakozó nyugat-európai dalirodalom tehát korántsem csak zenei stílus volt, hanem olyan jelenség, amely széles elméleti, esztétikai, társadalom- és morálfilozófiai háttérrel rendelkezve az élet egész területét átfogta. Hazánkba mindennek azonban csak bizonyos szegmensei jutottak el.

17 „Az utolsó helyre állítjuk a zene alkalmazását pusztá időtöltés és mintegy a játék céljából. Ide tartoznak a koncertek, a szimfóniák, a szonáták, a szólóművek, amelyek általában valamilyen mozgalmas és nem kellemetlen zörejt, vagy finom és szórakoztató, bár a szívet hidegen hagyó csevegést reprodukálnak.” Vö. Johann Georg SULZER: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, I–II (Leipzig, M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1771, 1774), 787. (<http://www.zeno.org/Sulzer-1771/A/Musik>). A lexikon zenei szócikkeit Kirnberger és Schultz írta. Idézi DAHLHAUS *Abszolút zene*, 10.

18 SZÉCSÉNYI Endre: *Társiaság és tekintély (Esztétikai politika a 18. századi Angliában)* (Budapest, Osiris Kiadó, 2002) (= *Doktori Mestermunkák*), 80.

19 A társiaság fogalmáról és jelenségéről lásd SZÉCSÉNYI *Társiaság*, 83–92.

A magyar érzékeny énekelt dalköltészet – legalábbis kezdetben –, egészen más funkciót töltött be, és egészen más célzattal született.

## A KLAVIERLIEDEK HAZAI DIVATJA

A 18. század közepétől Nyugat-Európát elárasztó gáláns-érzékeny dallamosság hamarosan hazánkat is elérte. A külföldi énekek népszerűségét Kreskay Imre – nem kevés ellenérzéssel – a következőképpen kommentálta: „De íme mely hamar jutottunk arra, hogy ha Nemzetünknek szebb, s gyengébb nemét énekelgetni halljuk is csak a dallnak pusztá hangja csiklandoztatja füleinket, nem értjük idegen verseit. Szégyenlenek tudniillik már haza nyelven énekelni, mert az idegen Szeretők azt nem értik. [...] holott tegye fel bár fejét amaz [az idegen dall], de ugyan sem Gyöngyösy, sem Amade, sem Faludy, sem más számtalanok énekes verseinek s a régi magyar daloknak elmésségét fel nem múlja.”<sup>20</sup>

Az idegen dalok és áriák gyors terjedése hamar szembesítette literátorainkat a magyar nyelvű műdalirodalom hiányával. Amade és Faludi énekein kívül ugyanis nem voltak olyan magyar nyelvű darabok, amelyeket az újabb külföldi dallamokra énekelni lehetett volna.<sup>21</sup> A hagyományos, többnyire Balassi- vagy Gyöngyösi-strófában megszólaló szerelmi költészet nemcsak régies, körülményesen leíró kifejezései miatt nem felelt meg az elvárásoknak, de formakészletük sem volt alkalmas a divatos nyugat-európai metrikus dallamok megszólaltatására. Hiába volt azonban egyre nagyobb az igény a külföldi mintákat követő magyar nyelvű énekekre, mivel a 18. század végén még igen ritka volt a magyarul is tudó zeneszerző, megfelelő komponisták híjján a nyelvünk kiművelését szívügyüknek tartó literátorok voltak kénytelenek magukra vállalni a zenekedvelők igényeinek kielégítését. Ehhez pedig a költők főleg a magyar énekköltészeti hagyomány korábbi technikáit alkalmazták: vagy próbálták az újabb zenei ritmusokat is figyelembe véve lefordítani a darabokat, vagy a régi énekversírás szerint az eredeti szövegeket figyelmen kívül hagyva használták énekírássá a dallamokat. A dallamok kiválasztása a szerző műveltségétől, céljától, és nem utolsósorban felekezetiességétől függött. Elitnek számítottak a korabeli külföldi érzékeny-klasszikus ének- és táncdallamok (menüett, stájer, lengyel, ékuzé, illetve a török, mint egzotikum) és a magyar verbunkos zene. A populáris regiszterben használt dallamvilág önmagában is rendkívül heterogén volt, hiszen ott olyan régi és új, egyházi és világi dallamok éltek együtt, melyek variánsokat képezve gyakran kontaminálódtak, egyszerűsödtek vagy akár díszítettebb formában terjedtek tovább.

20 KRESKAY Imre: *Magyar Ódák avagy Énekek*, autográf kézirat, 1788 (Országos Széchényi Könyvtár [továbbiakban: OSZK] Kézirattár, Quart. Hung. 2197, 82a–83b).

21 Idegen nyelvű könyvek olvasására ehhez hasonlóan szintén a magyar nyelvű könyvek hiánya készítette ifjainkat. Vö. „Ez kénszeritt bennünket az idegen nyelveken irt könyveknek olvasására, mellyekben vagy mulatságos indulatinkat kecsegtettyük, vagy olly gondolatokat szedegtetünk, mellyekkel született nyelvünket segítjük.” Vö. ÁNYOS Pál *válogatott művei*, vál., kiad., jegyz., bev. Lőkös István (Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984), 100–101.

A 18. század végi érzékeny dalköltészet dallamkövető írásmódját a magyar műdal megteremtésének szándéka hívta életre. Mivel ebben az értelemben a szerzői intenciót és a végeredményt tekintve nincs jelentősége szöveg vagy dallam elsődlegességének, dallamkövetőnek nevezünk minden olyan korabeli szöveget, melyet a költők egy adott dallamra írtak, vagy utólag igazítottak valamilyen dallamot már meglévő szöveghez. Verstanilag természetesen azokat a költeményeket is a dallamkövető kategóriába sorolhatjuk, melyek dallamát a költő-szövegíró maga szerezte. Bár ez korántsem volt általános gyakorlat, mégis számolnunk kell vele, hiszen az énekelt költészet esztétikájával és prozódijával rendkívül sokat foglalkozó Pálóczi Horváth Ádám munkásságát ez igen erőteljesen meghatározta. A dallamkövető vers terminus technicus csak azon utólagos megzenésítéseket zárja ki a 18. század végéről, amelyek nem estek egybe a szövegíró szándékával (például Spech János, Fusz János vagy gr. Sztáray Mihály Csokonai megzenésítései), illetve azokat az antik-időmértékes, szövegversként született alkotásokat, melyek metrikája alapvetően különbözik a velük utólag összepárosított dallamétól.

A nyugat-európai dallamvilágot idéző, klavírkísérettel énekelhető magyar nyelvű darabokra való igényt még bármiféle esztétikai-elméleti háttérmagyarázat nélkül, csupán gyakorlati okokból, elsőként Amade László barátja és sajtó alá rendezője, Mészáros Ignác próbálta kielégíteni. Ő 1765-ben úgy készítette elő nyomtatásra Amade verseit, hogy a „tallala fallala”, „lála lala dalila” jellegű, túl sok zenei töltelékszót tartalmazó énekeket kihagyta a kötetből, és csak az új kíváncsalmaknak eleget tevő „érzékeny” dalokat rendezte – kottával együtt – sajtó alá. A kötet azonban cenzori engedély hiányában végül kéziratban maradt. Az első magyar nyelvű „műdalokat” néhány évvel később mégiscsak Mészáros adta közre: saját regényét, a *Kartigámot* sikerült dalbetétekkel együtt megjelentetnie. A Walther *Der unvergleichlich-schönen Türckin wundersame Lebens- und Liebes-Geschichte* című regényéből magyarított műnek csak az 1795-ös pozsonyi második, illetve a későbbi kiadásában található kottás dalbetétek, az 1772-es első kiadásban még nincsenek énekek. Mészáros nem a német regény énekeinek eredeti formáját követte, hanem az általa választott, számunkra ismeretlen szerzőjű dallamokhoz alkalmazva fordította a darabokat: a költeményeket tehát mind tartalmilag, mind formailag meglehetősen átdolgozta.<sup>22</sup> A *Kartigám* betétdalai valóban hiánypótlóak lehettek, hiszen hamarosan „nem volt magyar leány, mely ne szégyenlette volna *Kartigámot* nem ismerni, s mely annak szomorú énekeit ne dalolta volna.”<sup>23</sup> Mészáros más műveikhez is írt dalbetéteket. Az 1795-ben keletkezett, máig kéziratban maradt érzékeny regénytrilógiájába, a *Három Napkeleti Történetekbe* az *Orus Siralma*, *Arsanes Vigalma* és *Szerelem hatalma* című énekeket illesztette. A kéziratban a darabok komponistáját, illetve eredeti címét is megnevezte Mészáros. A dallamok fölött a „Szerelemhegyi András Nemzeti Melódiái” olvasható.<sup>24</sup>

22 A *Kartigám* dalbetétjeinek mintájául szolgáló német verseket lásd MAY István: „Mészáros Ignác dalbetétjeiről”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 72/4 (1968), 437–442.

23 TOLDY Ferenc: *A magyar költészet története az ősidőktől Kisfaludy Sándorig* (Pest, Heckenast Gusztáv, 1867<sup>2</sup>), 446.

24 MÉSZÁROS Ignác: *Három Nap-Keleti Történetek*, autográf kézirat, Buda, 1795 (OSZK Kézirattár,

Mivel a 18. század végének elit énekelt dalköltészete mindenekelőtt annak az üres helynek a betöltésére szolgált, ami a kialakuló műveltebb polgári rétegben a külföldi műdalirodalom ismerete nyomán támadt, a korabeli magyar énekelt dalirodalom nem a zenei *empfindsamer Stil*, hanem az érzékenység, mint a társas élethez tartozó viselkedési minta és modor felől ragadható meg leginkább. Ez a divat majd csak az 1810-es években töltődött fel a nyugat-európai filozófiai-esztétikák gondolatiságával,<sup>25</sup> addig – egy-két kivételtől eltekintve – szinte kizárólag a zenekedvelők pragmatikus igénye alakította.

Bár az idegen társasági dalok népszerűsége fordításra, illetve magyar nyelvűek írására készítette költőinket, az énekelt dalok kanonizálása a szépmesterségek-szép-művészetek egyik ága felől sem volt problémamentes. A zene szív- és erkölcsnemesítő volta önmagában is igazolásra szorult, hiszen a szélesebb társadalmi rétegekben a világi muzsikához annak alapvetően szórakoztató használata miatt még mindig a „duhaj, mulatós, erkölcsromboló” jelentésréteg társult. Ráadásul a „szelíd szerelmi nyájaskodásokat” ábrázoló-megénekelő, immár nyilvánosan, nyomtatásban is vállalt szövegekről is be kellett bizonyítaniuk a költőknek, hogy azok nemcsak hogy nem bujaságra serkentik az olvasót, illetve az előadót vagy a hallgatót, hanem a szív érzékenységének növelésével egyenesen szelídségre és erkölcsösségre nevelnek. A megoldást ebben az esetben is az a jól bevált (horatiusi) *utile et dulce* sztereotípiát jelentette, melyet a 18. század közepétől a literátorok szinte minden munkájukkal kapcsolatban előhívtak.<sup>26</sup> Ennek megfelelően íróink-költőink az 1780–1790-es évektől egyrészt a német populár-filozófusok esztétikája nyomán az önmagukban is gyönyörködtető művészetek, így a zene végső célját az erkölcs- és szívnemesítésben határozták meg,<sup>27</sup> másrészt tudós hazafiként az énekelt dal „kicsinálását” is a magyar nyelv ügyére hivatkozva próbálták meg legitimálni.<sup>28</sup> Az érzékeny dalköltészet kanonizálásának eme két útja természetesen szorosan összefonódott, hiszen az énekek írásával a tudós hazafiak

Fol. Hung. 158). Az *Orus siralmának* kottája a 29. és 30. lap közé van befűzve, a *Szezelem hatalma* a 41a–42b, az *Arsanes vigadalma* pedig a kézirat 94b oldalán található. A dalokat közreadta Isoz Kálmán: „Szezelemhegyi András nemzeti melódiái”, *Muzsika* 1/3 (1929), 20–24.

25 Erről bővebben lásd BODROGI Ferenc Máté: *Kazinczy arca és a csiszoltság nyelve. Egy önreprezentáció diszkurzív háttere* (Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012) (= *Csokonai Könyvtár* 51), 175–261.

26 Ezzel kapcsolatban lásd SZAJBÉLY Mihály: „*Idzadnak a' magyar tollak*”: irodalomszemlélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig (Budapest, Akadémiai Kiadó–Universitas Kiadó, 2001), 33–38.

27 A regények 18. századi válfaját, azaz a *románokat* ezzel párhuzamosan szintén az erkölcsnemesítésre hivatkozva sikerült elfogadtatni. Lásd DEBRECZENI Attila: „Az irodalom mint életminta a 18. század végének magyar irodalmában”, *Könyv és könyvtár* 25 (2003), 249–265.

28 A „tudós hazafi” beszédmódról lásd Debreczeni *Tudós hazafiak*, 55–71. Mindezekhez gyakorlati oldalról a cenzúra enyhülése is hozzájárult. II. József ugyanis a központosítás miatt 1782-től megszüntette a jezsuiták vezetése alatt álló pozsonyi cenzúrát, ami az egyházi befolyás gyengülését jelentette. Ettől kezdve 1803-ig, a recenzuráló bizottság felállításáig a világi (dalos)könyvek jóval könnyebben láttak napvilágot. Erre vonatkozóan lásd GRANASZTÓI Olga: „Cenzúra, hitvédők, könyvkereskedők és olvasók”, in JANKOVITS László – ORLOVSZKY Géza (szerk.): *A magyar irodalom története. A kezdetektől 1800-ig* (Budapest, Gondolat Kiadó, 2007), 656–667.



a magyar nyelv ügyének szolgálata mellett az esztétikák által megkövetelt erkölcs- és szívnemesítésnek is eleget tettek.

## „UTILE ET DULCE”

A magyar nyelvű „szerelmi nyájaskodások” elfogadtatásának egyik útja a hasznosság hangsúlyozása volt. Mivel a költészet gyönyörködtető tanító jellegét a horatiusi maxima mellett a 18. század végén a korabeli nyugat-európai (elsősorban német) esztétikára hivatkozva vallották, a poézis hasznossága több oldalról is bizonyított. A magyar nyelvű költészetet éppen ezért egyrészt témájától függetlenül továbbra is a magasabb tudományokhoz vezető út egyik pillérének tartották, másrészt vallották, hogy elérzékenyítő hatásuk miatt a szívet megindító szerelmi énekekkel legkönnyebb erkölcsössé tenni az embereket.<sup>29</sup>

A szerelmi nyájasságok hasznosságának bizonygatása, illetve a szerző költői tárgytlal való távolságának hangsúlyozása még sokáig témája volt az esztétikai írásoknak és az énekeskönyvek előbeszédeinek. Verseghy például az erkölcsi igazságot vagy tanulságot közvetlenül nem tartalmazó esztétikai műveket ekképp védelmezte: igaz ugyan, hogy a poézis végső célja, akár a többi szépmesterségnek, az, hogy „az észt érzékeny módokkal megvilágosítsa, a’ szívet pedig megnemesítse. [...] E’ fölséges Tzél nélkül, valamint a’ többi szép Mesterségek, úgy a’ Költés is veszedelmes Tündér, és tsábító Szirénis volna. Ebből mindazonáltal nem köll azt következtetni: hogy a’ szép Mesterségeknek olyas Műdarabjait, és következésképpen az afféle Költeményt is, melly sem valamelly igazságot vagy erkölcsi tökéletességet köllemetessé, sem pedig ellenben valamelly tévelygést vagy tökéletlenséget gyűlölségessé nem tősz, hanem csak egyedül az *érzékeny szépnek* előadásában foglalatoskodik, az aestheticabéli Műdaraboknak és költeményes Munkáknak számából ki köllene rekesztetni. Mert tudgyuk azt, hogy az efféle indúlatoskodó vagy enyelgő vagy a’ tsupa érzékeny szépségnek előadásában akármiképpen foglalatoskodó Műdarabotskák vagy az elmét élesítik, vagy a’ szívet érzékenyítik, vagy a’ jó és helyes ízlést gyarapíttyák.”<sup>30</sup> Az „érzékeny szép” megéneklését mindemellett még Faludi Ferenc költészetével is próbálták legitimálni.<sup>31</sup>

A lírai beszédmód egyes szám első személyű megszólalása is igen sok problémát okozott. Az olvasók jó része ugyanis nem tudta elvonatkoztatni a literatúrát a valóságtól, azaz képtelen volt megérteni az irodalmi fikció [*Illusio, Täuschung – Áltatás, Ámulás*]

29 Az *aesthetica* fogalmának korabeli magyarországi jelentéstartalmairól bővebben lásd DEBRECZENI Attila: „Az »aesthetica« fogalma és a Magyar Museum programja”, *Laokoön* 6 (2009) (<http://laokoön.c3.hu>).

30 [VERSEGHY Ferenc]: *Mi a’ Poézis? És ki az igaz Poéta? Egy rövid elmélkedés, mellyben a’ Költésnek mivolta, eszközei, tzéllya, és tárgya, a’ Magyar Rythmisták’ hangeggyeztetésének helytelenségével’ együtt előállítatnak* (Buda, Landerer Katalin, 1793). Közreadva lásd VERSEGI Ferenc: *Válogatott versek*, szerk., jegyz. VARGHA Balázs (Budapest, Magvető Kiadó, 1956) (= *Magyar Könyvtár*), 240–241.

31 *Faludi Ferentz’ Költeményes Maradványai*, kiad., bev., jegyz. RÉVAI Miklós, I (Győr, Strajbig József, 1786), 13–14.

lényegét.<sup>32</sup> Így Révai Miklós a *Szerelem Nyájaskodási* (1792) című verseskötetének előszavában kénytelen volt azok miatt az „alacsony lelkek” miatt elhatárolni magát a tárgytól, akik az ilyen nyájaskodásokat „a társaságnak multságára készült kellemetes apróságoknak tekintik, savanyú ábrázatot vonítanak, s néhány énekből az embernek minden gondolkodása és egész élete módjáról hirtelenkedve bal ítéletet téznek, s annál fogva a szegény jámbort szemtelenül mocskolják. [Pedig] akik ezekre a kellemetes apróságokra józanul éreznek, vagyon azokban érzés nagyságosabb és szentebb dolgokra is.”<sup>33</sup> Márton Józsefnek még 1816-ban is hasonló okokból kellett védelmeznie Csokonait. Miként kiadásának előszavában írta, „sajnáltni lehet, hogy az ő erköltsi viseletéről némelyek balvélekedéssel vagynak, a’ mire hihető egynehány a’ bor és szerelemről írt remek darabjai adtak tsupán csak okot, sokan lehetetlennek tartván, hogy valaki tapasztalásbéli érzés nélkül úgy írhasson.”<sup>34</sup>

Mivel a literátorok a muzsikát is elméleti oldalról közelítették meg, szükségét érezték annak, hogy a zene használatát is igazolják. A 18. századi esztétikai filozófia a művészetek legfőbb értékét már nem az észre, hanem a hallgatóra gyakorolt hatásban, illetve az érzések, érzelmek kifejezésében látta. Hazánkban ezek a nézetek elsősorban Johann Georg Sulzer írásain keresztül váltak ismertté, aki lexikonának „Künste” és „Musik” címszávaiban részletesen tárgyalta a muzsika és a szépmesterségek eredetét, célját és különféle módzatait.<sup>35</sup> A szócikkek 1790–1792 között Versegly Ferenc fordításában jelentek meg a *Magyar Museum*-ban.<sup>36</sup> Eszerint „A’ szép Mesterségeknek leg-közelebb-való tzéllyok tehát a’ szívnek hathatós illetéséből; távolabb-való tzéllyok abból, hogy ezen illetések által bennünket a’ jónak szeretetére gerjesszenek; a’ leg-főbb haszon pedig, melly belőlök származik, a’ léleknek pallérozásából, és a’ szívnek nemesítéséből áll.”<sup>37</sup> A muzsika „Leg-főbb tzélja, az indulatoknak fel-gerjesztéséből és táplálásából [...] áll; hasznos alkalmaztatása pedig akkor intéztetik-el leg-helyesebben, ha műdarabjai a’ nagy Természetnek az indulatok iránt-való nemes szándékait elő-mozdíttyák.

32 Lásd Csokonai: *Előbeszéd [a Dorottyához]* (1799), in CSOKONAI VITÉZ Mihály: *Tanulmányok*, kiad., jegyz. BORBÉLY Szilárd – DEBRECZENI Attila – OROSZ Beáta (Budapest, Akadémiai Kiadó, 2002) (= *Csokonai Vitéz Mihály Összes Művei*), 73–75., valamint [VERSEGHY] *Mi a’ Poézis?*, 16.

33 Révai Miklós kéziratban maradt előszava *Szerelem Nyájaskodási* című verseskötetéhez (1792) in KECSKÉS András – VILCSEK Béla (szerk.): *Magyar versítani szöveggyűjtemény I. Hagyományörzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840)* (Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999), 316.

34 CSOKONAI VITÉZ Mihály *Nevezetesebb Poétai Munkái*, kiad. MÁRTON József (Bécs, Pichler Antal, 1816), *Előbeszéd*, XVI.

35 Lásd Kazinczy – Csokonainak, Ér-Semjén, 1803. március 2., in *Kazinczy Ferencz levelezése*, kiad. VÁCZY János, I–XXIII (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1890–1960) (= *Kazinczy Ferencz Összes Művei. Harmadik osztály. Levelezés*), III, 578. sz.; Csokonai – Kazinczynak, Debrecen, 1803. március 15., in *Kazinczy levelezése* III, 584. sz. Sulzer egyébként már jóval korábban ismert volt hazánkban, hiszen 1776-ban *A természet munkáiból vétegetett erkölcsi elmélkedések*, 1778-ban pedig *A természet szépségéről való beszélgetések* című munkája jelent meg Kolozsvárott Sófalvi József fordításában.

36 *Első folyóirataink: Magyar Museum*, kiad. DEBRECZENI Attila (Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004) (= *Csokonai Könyvtár. Források. Régi Kortársaink* 11), I, 339–348.: *A’ szép mesterségekről*, 353–359.: *A’ muzsikáról*, 405–407.: *A’ muzsikáról*, 442–447.: *A’ szép mesterségeknek rövid történetei*.

37 *Magyar Museum*, 344.

[...] a' Muzsika a' hathatóságra nézve a' többi Mesterségeket mind fellyül-haladgya; mivel egytől sem tapasztallyuk, hogy a' szívet olly sebessen és olly ellent-állhatatlanúl meg-ragadná."<sup>38</sup> Gáti István 1802-ben megjelent zongoraiskolájának előszavában hasonlóan magasztalta a muzsika erkölcs- és szívnemesítő hatalmát. „A' Musikának olly nagy ereje vagyon, hogy a' vad és pallérozatlan erkölcsöket szelidíti, és pallérozza, a' durva Embereket nyájasakká és barátságosakká teszi, gusztust tsinál nékiek, fel serkenti benne a' Természet szépségének érzését, eleven képzelődésekre szoktatja, az ártatlan gyönyörűségeknek 's mulattságoknak szeretetére, és keresésére indítja. Ezt pedig úgy viszi véghez, hogy a' Léleknek indulatit ki tsínosítja, szépíti, mellyek által formálódnak osztán a' Léleknek erkölcsi tehetségei-is.”<sup>39</sup>

Mivel nézetük szerint a szerelem különböző módozatait tematizáló költemények érzékeny témájuk miatt éppúgy megindítják a szívet, mint a muzsika, éneklésre ezeket tartották a legalkalmasabbnak, ráadásul a kétféle szépmesterség összekapcsolásával tovább növelték a poézis erejét. Mátray Gábortól a *Magyar Muzsika Történetének Első Toldaléká*-ban a következő megjegyzést olvashatjuk: „a Muzsika Szerzőnek [figyelmeznie kellene] arra is, hogy érzékeny költeményt válasszon míve tárgyává; mert azt mondja Böcklin, hogy nem a legszebb, hanem a legérzékenyebb versek veszik fel legjobban a muzsikát.”<sup>40</sup> Ez az idézet azonban már jóval későbbi, abból az időből való, amikor a klavírajáték és a „szerelmi nyájaskodások” éneklése hazánkban is elfogadottá, sőt, szívet megindító hathatósága miatt az erkölcsi nevelésben is kívánatosává vált.<sup>41</sup> A muzsika „ártatlan hatalma”, mint a szép nem nevelésének egyik legfőbb eszköze idővel propagandaeszközzé vált. Mátray Gábor írta zenetörténetének a *Muzsika becséről, erejéről* szóló részében: „Bruce úr így szól: »Az embereknek különösen kellene gondoskodni, hogy a szép nemet a muzsika tanulására vehessék; mert csak ez az egyetlen gyönyörűség mellyet minden mértéken felyül lehet izlelni, mégis amellet a sziv erkölcsös és romlatlan maradhat.«”<sup>42</sup>

A szebbik nem kiműveléséről Gáti István is hasonlóan nyilatkozott: „Nintsen-is semmi, a' mi kedvesebbekké tehetné őket [ti. a kisasszonyokat], mint a' Musikának tudása. Kivált ha ezt az ő kedves Sireni szavokkal meg-ékesítettik. Tsak az ő nyájasságok, és szeretetre méltó voltak a' szívet meg-olvasztja; mellyet ha még ezen szép tulajdonságokkal-is nevelnek, ki vólna, a' kit meg ne bájólnának.”<sup>43</sup> A házimuzsika térhódításának köszönhetően az 1810–1820-as évektől meglett férfiak is zenetanulásra adták a fejüket, hiszen ekkorra a zenélés már hazánkban is a humanitásban kiteljesedő érzé-

38 *Magyar Museum*, 357., 406.

39 GÁTI István: *A' kótából való klavirozás mestersége* (Buda, Királyi Universitás, 1802). Reprint kiadását gondozta SEBESTYÉN Lajos (Budapest, Állami Könyvterjesztő Vállalat, 1987), 3.

40 MÁTRAY Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írárok*, vál., kiad., jegyz. GÁBRY György (Budapest, Magvető Kiadó, 1984) (= *Magyar Hírmondó*), 130.

41 „Mintegy 30 esztendő előtt nevezetesen a Klavír és Hegedű csak Professionalisták s Egyházi Muzsikuskok, Orgonistáknál találtatott, de már ma csaknem minden míveltebb házban lelhetni.” Vö. MÁTRAY *Muzsikának Közönséges Története*, 185.

42 MÁTRAY *Muzsikának Közönséges Története*, 15.

43 GÁTI *Kótából való klavirozás*, 12.

keny embereszményt hordozta magában.<sup>44</sup> Ragályi Tamás 1806-ban írta Kazinczynak: „A műsika leg első passióvá változott bennem ’s a’ theoriáját is el kezdém tanulni.”<sup>45</sup> Édes Gergely szintén arról vallott, hogy: „Én most kezdek hegedűlni-is 56-dik esztendőmben, hogy minekutánna nem írhatok, danoljak, vagy mivel az-is néha nehezenn esik, hegedűvel mulassam magamat ’s távoztassam únalmit.”<sup>46</sup> Zabolai Sámuel maga és barátai gyönyörködtetésére kezdett klavírt tanulni. „Itt létemtől fogva, jó alkalmatosságom lévén, Muzsikát is tanulok a’ Klaviron, nem lesz ugyan már jó Musicus belöllem ’s nem is törekedem arra, anynyira mind azon által mentem már, hogy magamat és barátimat gyönyörködtetem.”<sup>47</sup> A társasági élet előtérbe kerülésével a muzsikában való jártasságnak ismét egyre inkább tisztán pragmatikus okai lettek, hiszen a szalonéletbeli szórakoztatás mellett a zenélés az udvarlásnak is elengedhetetlen kellékévé vált. Az 1830-as években Jókai a következőt írta a németes dallamokról az általa ismert érzékeny énekek felsorolása után: „Nem említem az eredeti német népdalokból átvett stancákat, minők a »Gyöngyöm, Milkám, el kell válnom« vagy az »Isten hozzád, te csendes ház«, amelyek nélkül és gitár nélkül magyar dámának nem lehetett udvarolni.”<sup>48</sup>

## „TUDÓS HAZAFISÁG”

A „utile et dulce” hangsúlyozás mellett íróink az érzékeny énekelt dalokat a magyar nyelv és nemzet szolgálatára hivatkozva is megpróbálták kanonizálni. Nyelvünk művelése és kifinomult használata az 1780-as évektől mind az olvasás és írás, mind az éneklés területén elsődlegessé vált. Bár íróink nem utolsó sorban az olvasók kegyét akarták megnyerni azzal, hogy a legdivatosabb komponisták (Lavotta, Kossovits, Haydn, Steffan, Rafael, Mozart) zenéjére alkalmazták érzékeny darabjaikat, mivel az énekek elsősorban orálisan terjedtek, sokkal szélesebb befogadói réteghez jutottak el, mint a dallam nélküli darabok.

A magyar nyelvű áriák a század végére nemzeti-ideológiai jelentéssrétegük miatt is rendkívül népszerűek lettek. Jól szemlélteti ezt a bécsi *Magyar Mercurius* 1794. március 29-i számában megjelent cikk, ami a Pesti Nemzeti Játzó Társaság *Papagáj* (Kotzebue magyarítása) című érzékeny játékáról a következőképpen tudósította az olvasókat: „A’ feles számmal öszve sereglett minden rendű Közönséget, mind a’ jó ízlés, mind az egészséges Magyarság, mind pedig az egészsz történetnek meg-magyarosítása a’ szív fatsarodásig érzékenyítette. [...] Ékesítették ezenn fellyül a’ Játékot két Magyar

---

44 Lásd Kazinczy – Gróf Gyulay Lajosnak, Széphalom, 1811. június 19., in *Kazinczy levelezése* XXII, 5522. sz.; Kazinczy – Zabolai Kiss Sámuelnek, Széphalom, 1810. március 28., in *Kazinczy levelezése* XXII, 5506. sz.

45 Ragályi Tamás – Kazinczynak, Pest, 1806. május 26., in *Kazinczy levelezése* IV, 925. sz.

46 Édes Gergely – Kazinczynak, Kup, 1819. augusztus 23., in *Kazinczy levelezése* XVI, 3779. sz.

47 Zabolai Kiss Sámuel – Kazinczynak, Marosvásárhely, 1809. szeptember 18., in *Kazinczy levelezése* VI, 1548. sz.

48 Idézi MOLNÁR *Nyugatis magyar dallamok*, 106.

Áriák, melyeket egészsz hozzájuk alkalmaztatott muzsikával együtt szerzett *Szerelmehegyi András Úr*.” Az áriákat az előadók „a’ jádszó szint reszkettető tapsolások közt, a’ N. *Publicum* kívánságára kétszer elő-kezdve éneklették.”

A magyar nyelvű énekeknek a tudós hazafiság gondolkörében betöltött fontos szerepére utal Zabolai Kiss Sámuel Kazinczyhoz írott következő levele: „Úgy gondolom, hogy égy oly jó Poéta, ki Muzsikus is, és a’ Poezisban közelittene Csokonaihoz, valamely szép Musikai darabok által hasznos szolgálatot tehetne, a’ Magyar nyelvnek jobban való meg kedveltetésére. Magyar Dámáink közt vagynak még G. Teleki József-nék, kik a’ Magyar Dallokat a’ Nyelvhez való szeretetért, az Olasz, ’s más idegen textusú énekeknek elejekbe tennék.”<sup>49</sup> A magyar nyelvűség kívánalma a 19. század elejére már nemcsak az érzékeny dalok fordítását és írását követelte meg, hanem a tábori marsokét is. Kazinczy írta Döbrentei Gábornak: „Szalárdi Jakkó László Fő Hadnagy a’ Stipsics Huszárjai között egy kötet Tábori dalokat és Oratiókat akar kiadni. Szégyenli hogy a’ Magyar Huszár fr[ancia] és német dalokat énekel, mert Magyar éneke nincs. Segédet kér mindenfelől. Az Ur e’ nemben szerencsés. Ha van valamije küldje az ő Adresse alatt á Charleville par Temesvár.”<sup>50</sup> Bár a tudós hazafiak mindent megtettek, hogy a magyar nyelvű dalirodalmat pótolják, zeneszerzők, illetve megfelelő dallamok hiányában meg lehetősön szűkösen tudták kielégíteni a hirtelen támadt igényeket.

## NYUGAT-EURÓPAI, ÉRZÉKENY-KLASSZIKUS DALLAMOK

Az újabb, nyugat-európai érzékeny-klasszikus dallamokat általában abszolút követendő mintának tekintették hazánkban. Ugyanakkor ezek a dallamok sokszor zavarba hozták a literátorokat, mert igaz ugyan, hogy egyszerűségük tökéletesen leképezte az érzékeny-esztétika ideálját, éppen ez az egyszerűség gyanússá is tette őket, hiszen sokszor úgy tűnt, hogy nem is állnak olyan messze a populáris nóták dallamaitól. Jól mutatja ezt a később általánosan *Hol lakik kend Húgomasszony? – Keresztúrott...* szöveggel elterjedt korabeli *Gassenhauer* megítélése, melyet Kazinczy a *Tövises és Virágok* egyik jegyzetében így dicsért: „Nem rosszabb Duetto, mint soka azoknak, melyeket Fortepiánóink mellett ’s az Operákban hallunk.”<sup>51</sup> E „hegyaljai utcai énekekre” Verseghy Örszike címmel írt

49 Zabolai Kiss Sámuel – Kazinczynak, Marosvásárhely, 1809. szeptember 18., in *Kazinczy levelezése* VI, 1548. sz.

50 Kazinczy – Döbrentei Gábornak, Széphalom, 1812. április 8., in *Kazinczy levelezése* VIII, 2000. sz. Szalárdi levelét lásd *Kazinczy levelezése* IX, 2250. sz. A témához kapcsolódóan lásd GUPCSÓ Ágnes: „Jakkó László tábori dalgyűjteménye”, in BERLÁSZ Melinda – DOMOKOS Mária (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1982* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1982), 121–127.

51 KAZINCZY Ferenc *összes költeményei*, kiad. GERGYE László (Budapest, Balassi Kiadó, 1998) (= *Régi Magyar Költők Tára. XVIII. Század* 2), 329. A szövegcsaládot, illetve a hozzá tartozó dallamot lásd *Közköltészet 1. Mulattatók*, kiad. KÜLLÖS Imola, munkatárs CSÖRSZ RUMEN István (Budapest, Balassi Kiadó, 2000) (= *Régi Magyar Költők Tára. XVIII. század* 4), 107–112., 25. sz.

szöveget,<sup>52</sup> Csokonai pedig ugyanezt a dallamot a *Karnyónéban* „híres párisi nótának” nevezte. Akár ironikusan, akár őszintén tette ezt, nyilvánvalóan szembesültek azzal, hogy ama köz-énekek melódiái, melyek „szívérzékenyítő és ízlésjobbító tárgyak helyett, [gyakran] alávaló gondolatoknak, köz néptől költsönzött sajtalanságoknak, motskos eseteknek, és bűdös tréfáknak [...] éneklésére botsátkoznak”,<sup>53</sup> nagyon hasonlóak lehetnek az általuk kívánatosnak és követendőnek tartott külföldi dallamok egy részéhez. Éneklésre szánt költeményeik többségét mégis ezekre a melódiákra írták. Egyrészt külföldiek és divatosak voltak, másrészt a korabeli esztétikai ideálnak is megfeleltek, végül pedig fülbemászó dallamosságuk az elit és a populáris regiszterben egyaránt biztosította a szövegek terjedését. A bonyolultabb dallamok ugyanis az itthoni zenei viszonyoknak megfelelően – általában leegyszerűsödött formában – de orálisan is terjedtek.<sup>54</sup>

Kivételt tulajdonképpen csak a zeneileg magasan képzett Versegghy munkássága jelentett, aki az általa is ismert zeneesztétikai háttér ellenére sem fogadta lelkesedéssel a szerkezetükben és dallamvezetésükben túlságosan egyszerű darabokat, és aki éppen ezért a német *Musen Almanach*ok kottái helyett kizárólag a bécsi-osztrák dalgyűjtemények díszítettebb és bonyolultabb szerkezetű dallamait használta. Nem véletlen, hogy az ő énekei saját dallamukkal sohasem váltak népszerűvé a populáris szférában.<sup>55</sup> Ugyanakkor a zenéről írt tanulmányokban ő is próbálta összebékíteni az egyébként általa is hangoztatott esztétikai álláspontokat saját zenei ízlésével. Erre mutat például a románcsal kapcsolatos állásfoglalása, melyről az 1817-ben megjelent nagy, esztétikai összefoglaló művében, az *Analiticában* írt részletesen. Ebbe először változtatás nélkül átvette Rousseau *Dictionnaire de Musique*-jéből a *románc* címszót:<sup>56</sup> „Ennek dallama megkívánja, hogy mindenféle díszítéseket nélkülözzön, egyszóval legyen kedves, természetes és népies, és úgy szerkesztett, hogy magától legyen hatásos, művesség segítségével nélkül. Legyen azonkívül őszinte anélkül, hogy feltűnő lenne, a beszéd szavait ne homályosítsa el, hanem érthetően adja elő, és az énekestől ne kívánjon túl széles hangterjedelmet. [...] bizonyos tapasztalat szerint a románc dallamát kísérő bármilyen hangszeres zene csökkenti annak hathatóságát.”<sup>57</sup> Ez utóbbi kitétellel azonban, tudniillik hogy

52 A dalt Versegghy kottával együtt a *Magyar Aglájában* jelentette meg (Buda, 1806), 229. Újra közzéreadva lásd SZABOLCSI Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Harmadik, átdolgozott kiadás, szerk. BÓNIS Ferenc (Budapest, Zeneműkiadó, 1979) (= *Szabolcsi Bence Művei* 2), 194.

53 [VERSEGGHY] *Mi a' Poézis?*, 44–45.

54 Ennek egyik kézzelfogható formája például, hogy Ignaz Rafael egyik dallamára Versegghy *A' Nefelejcs* címmel írt éneket (*Hat Magyar Énekek*, 1791, Bécs, No. 3.), Csokonai pedig a melódia folklorizálódott változatát használta a *Rózsím' sírja felett* című énekéhez. Lásd CSOKONAI VITÉZ Mihály *énekelt költészete*. Elektronikus kritikai kiadás, kiad., bev., jegyz. HOVÁNSZKI Mária (Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009), 48. sz. kritikai jegyzet.

55 A melodiáriumok szerint Versegghy Steffan dallamaira írt énekei a populáris szférában egytől-egyig valamilyen más, könnyen befogadható dallammal terjedtek. Lásd HOVÁNSZKI Mária: „A Versegghy-énekek kéziratok hagyományozódása – avagy hová tűnt Steffan, a császári-udvari zeneszerző?”, in CSÖRSZ RUMEN István (szerk.): *Doromb. Közköltészeti tanulmányok* 3 (Budapest, Reciti, 2014), 265–284.

56 Jean-Jacques ROUSSEAU: *Dictionnaire de musique* (Paris, veuve Duchesne, 1775), II, 166–167.

57 VERSEGGHY *Magyar nyelv* III, 7. füzet, 788.

a románcot egészen természetes módon, mindenféle hangszerkíséret nélkül célszerű énekelni, Verseghy láthatóan nem értett egyet, mivel megjegyzésként hozzáfűzte, hogy „szerintem a románc természete azt kívánja, hogy a dallamát sohase kísérje egyszerre több hangszer; mindazonáltal mind a dal szépségének, mind hatásának növelésére jól használható egyetlen lágyabb hangú hangszer, mint amilyen a mandolinon kívül a lant, németül *Laute*, gitár vagy citera, közönségesen hárfa, amely összhangzatnak tetsző harmonikus hangokat ad. Románcokra példák naponta fordulnak elő énekes játékokban.”<sup>58</sup> Amikor azonban a románcok dallamát nem az egyszerűséget, természetességet követelő esztétikai ideál felől vizsgálta, hanem a gyakran hallott énekes játékokból indult ki, egészen másként vélekedett. „Ezekben a zenés drámákban [ugyanis], ahogyan ma játsszák őket a színházakban, véleményem szerint az a legsúlyosabb hiba, hogy a daloknak mind szövege, mind dallamai nagyon hasonlítanak azokhoz, amelyeket az utcákon vagy épen a kocsmákban az emberek söpredéke szokott énekelni.”<sup>59</sup> Ennek ellenére tudós hazafi volta miatt, és a közönség tetszésének kényszerítő erejére az első magyar énekes játéknak, a *Pikkó hercegnek* a szívre ható együgyű melódiáit ő is kénytelen volt megdicsérni.<sup>60</sup>

## A VERBUNKOS, AVAGY A MAGYAR ÉRZÉKENY ZENEI STÍLUS

Az érzékeny-klasszikus dallamok mellett a 18. század végének másik divatos és jellemző dallamcsoportja a verbunkos zene volt. A 18. században rendkívül népszerű klímaelmélet, mely az egyes népek természetének különbségeit a földrajzi, éghajlati tényezők másságából eredeztette, minden területen áthatotta az emberek gondolkodásmódját. Így a nyelvek különbözősége mellett a század közepén a zenére vonatkozóan is megjelent az a nézet, mely szerint az egyes népek dalainak hangvétele és természete összhangban áll az országok éghajlatával.<sup>61</sup> Csokonai is ezen az antropológiai szemléleten felbuzdulva akart Herder nyomán jellemzést írni a különböző népek dalairól, illetve idővel ez avatta a verbunkost a magyar lélek egyik megnyilvánulási formájává.

A verbunkos, mely eredetileg katonai toborzótáncként funkcionált, a 19. század elejére a magyar nemzet reprezentáns műzenéjévé magasztosult, és a nemzet hősiességét, vitézségét testesítette meg. Ez a klasszikus zenei alapokra épülő balkáni, cigány, és

58 VERSEGHY *Magyar nyelv* III, 7. füzet, 789.

59 VERSEGHY *Magyar nyelv* III, 7. füzet, 981.

60 V. F. [VERSEGHY Ferenc]: „Budáról”, *Magyar Hírmondó* (Bécs, 1793. május 24.), 737. ([https://de.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/98480/MAHI\\_1793\\_3\\_42.pdf#page=29](https://de.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/98480/MAHI_1793_3_42.pdf#page=29)).

61 A Montesquieu-tól származó elméletet a zenére először Grétry vonatkoztatta: „A zenét amolyan hőmérőnek is tekinthetjük, amely megmutatja az egyes népek érzékenységeinek fokát, lakhelyük éghajlata szerint. Minden nép dalai s még inkább énekmodja, hangvétele, lágy vagy szenvedélyes, vidám, bánatos vagy szilaj hangsúlyai és dallamfordulatai összhangban állnak országának klímájával. Persze a kormányformának és az erkölcsnek, szokásoknak is megvan a maguk hatása a nyelv és az azt utánzó ének hangsúlyrendszerére: de ezek a másodlagos tényezők nem semmisítik meg az éghajlatok hatását.” Vö. GRÉTRY: *Mémoires ou Essais sur la musique* (1789–1797). Közli SZABOLCSI Régi muzsika, 95.

régi magyar zenei elemeket egyaránt tartalmazó, tipikus dallamfordulataiban jellemző, virtuóz, hangszeres zene a század végére az érzékeny életérzéssel és modorral társulva az osztrák-német zene helyére lépett, és elárasztotta a kor magyar énekelt költészetét.<sup>62</sup> Verbunkos dallamra írták a dalokat, az alkalmi költeményeket,<sup>63</sup> a bukolikus iskola-drámák és énekes pásztorjátékok dalbetéteit, a színpadi kísérőzenéket, sőt a 19. század elejére-közepére a szerelmi idillek is nagyrészt verbunkos zenével társultak. Bár a korai verbunkosok egy része szöveges dallamok hangszeres parafrázisa volt, a 18. század végére, amikor a verbunkos zene már a magyarságot szimbolizálta, ezekre a díszített, virtuóz futamokban gazdag hangszeres jellegű melódiákra kezdtek szövegeket írni. A lényeg ugyanis nem a dallam énekelhetőségén, hanem a magyarságon volt. A 18. század végének hazafiassága az érzékeny gondolkodásmóddal társulva a verbunkosban találta meg azt a zenei kifejezésformáját, melynek „ősisége” a régi görögökével, „érzékenysége” pedig a kortárs nyugati nemzetekével vetekedett. A verbunkos gazdag díszítése és frazeálása nagyszerűen kifejezte az érzékeny életérzést, magyarsága pedig nemzetünk ősi méltóságát jelenítette meg. Ezért találhatta fel benne Csokonai a „méltóságos szépséget”, Berzsenyi pedig az „ideális karaktert”.<sup>64</sup>

„Nemzeti nótáinknak belső fő bélyegeit” a következőkben látták: „1) Nemes méltóság [...] 2) Komolyság és szemérmes büszkeség [...] 3) Vidám kedv s Fürgeség [...] 4) Végre valamennyiből kitűnik a) az egyszerűség [...] b) A nemzeti szabad lélek s gondolkodás, melly abból is ki tetszik, hogy nótáink semmi egyéb mesterséges Európai muzsikához nem közelítenek, azoknak szűk határok közé szorított törvényeit nem követik, hanem olly formán folynak, mintha valamelly természetes, tiszta érzésű, ártatlan szívből ömledeznének, melly erőszakot s kényszerítést még nem tanult esmérni.”<sup>65</sup>

Mivel úgy tartották, hogy „a nemzeti tulajdonság kijelentésére a muzsika legalkalmasabb mesterség, – [és] a nemzeti érzéseknek megerősítésére sincsen kedvesebb s

62 A 18–19. századi kéziratban maradt verbunkosok tematikus jegyzékét lásd *A verbunkos kéziratok emlékei. Tematikus jegyzék*, kiad. PAPP Géza (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1999) (= *Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez* 16). A 18–19. század fordulóján Bécsben megjelent magyar zenei nyomtatványok bibliográfiáját lásd Alexander WEINMANN: „Magyar muzsika a bécsi zenemű-piacon. Bibliográfiai kísérlet”, in BÓNIS Ferenc (szerk.): *Szabolcsi Bence 70. születésnapjára* (Budapest, Zeneműkiadó, 1969) (= *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok* 2), 131–141. A témához kapcsolódóan lásd MONA Ilona: *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867* (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1989) (= *Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez* 2).

63 Csokonai például verbunkosra írta *A' Korán megtisztelt Virtus III. Énekét, a Czindery' sírja felett, A' Mennyeiek' Karja* című és a *Hunyadi Ferentzhez* szóló alkalmi költeményeit. Lásd CSOKONAI *Énekelt költészet*, 04.3., 06., 25., 32., 37.2.a., 37.2.b., 37.4. kritikai jegyzet.

64 „Én a magyar muzsikában és táncban ideált látok, s azt hiszem innét, hogy nemzetünknek valaha aesthetiás kultúrájának kellett lenni [...]. Ez a tánc oly gazdag különféleséggel bír, hogy az valamint minden kigondolható szép mozdulatokat és erőfejeleteket, úgy minden szép érzelmeket egyaránt magába foglal.” Vö. Berzsenyi Dániel – Gróf Széchenyi Istvánnak és Bárány Wesselényi Miklósnak, Nikla, 1830. február 25., in BERZSENYI Dániel *művei*, kiad., jegyz. OROSZ László (Budapest, Osiris Kiadó, 1999) (= *Osiris Klasszikusok*), 511.

65 MÁTRAY *Muzsikának Közönséges Története*, 136.



foganatosabb eszköz annál,”<sup>66</sup> a magyar zene felkarolását és terjesztését a tudós hazafiak a 19. század elején már programszerűen vállalták. Ennek egyik módja, miként azt Mátray Gábor később megfogalmazta, a verbunkos dal írása volt: „De mielőtt magyar dallamainkat a külföld gyakorlatilag is használná, elkerülhetetlen volt a szükség, azokat magában édes hazánkban a míveltebb osztályúakkal, különösen pedig a nőnimmel, megkedveltetni. – Erre pedig kettő szolgált eszközül: a dallamoknak hangjegyekkel kiadása s a színpad. Az első folyó századunk elején Csokonai Vitéz Mihály s Verseggy Ferenc kísérték meg.”<sup>67</sup>

A verbunkos dallamok nehéz énekelhetőségük ellenére jó ideig biztosították a hozzájuk társított szövegek népszerűségét. Jól mutatja ezt például az *Ott hol a' Patakotska...* kezdetű Csokonai-ének befogadástörténete,<sup>68</sup> ami heterometrikus, szabálytalan strófaformája ellenére az elkövetkezendő húsz-harminc évben a melodiáriumok egyik leggyakoribb nótautalásává vált. Ugyanígy, Csokonai Kossovits József magyar táncára írt *Földiekkal játszója* egészen az 1840-es évek közepéig vezette az énekek toplistáját.<sup>69</sup> A literátorok tehát egyre többször párosították verbunkos dallammal verseiket. Gvadányi a *Nemes Magyar Dámákhoz, és Kis Aszszonyokhoz szőllő Versek* című kiadványt látta el verbunkos nótára alkalmazott „Magyar Dall” melléklettel,<sup>70</sup> Verseggy verbunkosra írta a *Bacchus' dicséretét (Borozó Ének)* és *Az elhagyott Leányt*, és ha tehette, Pálóczi Horváth Ádám is friss vagy szomorú magyar nótára írta verseit.

A verbunkos dalirodalom – a hangszeres tánczenére való éneklés – nem volt idegen a kortól, tökéletesen illeszkedett az énekelt stilizált táncok világába (menüett, polonaise, mazurka). A zeneileg meglehetősen képzetlen református költők számára azonban a bőségesen kolorált, hangszeres jellegű dallamok követése kezdetben igen sok nehézséget okozott. Mivel ők az énekköltészeti hagyomány alapján minden zenei hangra – az átkötésekre és díszítésekre is – külön szótagot vettek, gyakran olyan határozatlan metrumú, változó hosszúságú sorokból álló költeményeket írtak, melyekben már sem a hagyományos ütemhangsúlyos verselésre jellemző cezúrák nem voltak megtalálhatók, de még az új, mértékes kívánalmaknak sem feleltek meg.<sup>71</sup> Ilyen Pálóczi Horváth több éneke mellett Csokonai fentebb már említett *Ott hol a' Patakotskájá* is. Később azonban,

66 MÁTRAY Muzsikának Közönséges Története, 132.

67 MÁTRAY Muzsikának Közönséges Története, 263–265.

68 *A' feléldett Pásztor [I.]* című ének dallamforrásait lásd, illetve az éneket halld CSOKONAI Énekelt költészet, 3. sz. kritikai jegyzet.

69 *A' Reményhez* című ének dallamforrásait lásd, illetve az éneket halld CSOKONAI Énekelt költészet, 11. sz. kritikai jegyzet. Az ének népszerűségéről lásd CSÖRSZ RUMEN István: „Csokonai közkézen, avagy egy költő kéziratosa toplistája”, in HERMANN Zoltán (szerk.): „s végre mivé leszel?”. Tanulmányok Csokonai Vitéz Mihály halálának bicentenáriuma alkalmából (Budapest, Ráció Kiadó, 2007) (= Ráció–Tudomány 10), 278–294.

70 Pozsony és Komárom, 1790.

71 „különösen pedig a Magyar nótákra szabott versekben olyan nagyon megkívántatik a hangmértékekre való vigyázás, hogy azokban inkább megengedi az értelem a tekerítést, mint a rövid taktus a hosszú szilabát (értem a szapora Magyar énekeket).” Vö. „Horváth Ádám levelei: vita Földi Jánossal a magyar versszerzésről (Magyar Músa, 1787)”, in MVSZ I, 195.

az 1800-as évek elejére, amikor a futamokat és díszítéseket már valóban díszítésként értelmezték, azaz több zenei hangra egy szótagot írtak, és elsősorban a zene súlyviszonyait vették figyelembe, a verbunkos dallamok jellegzetes pontozott ritmikája már kifejezetten segítette őket a nyugat-európai újmértékes trocheusok és jambusok írásában.

A verbunkos történetéhez hozzátartozik, hogy jó ideig nem csak pozitív konnotatív jelentés tapadt hozzá. Egyrészt a cigány előadók, illetve ehhez kapcsolódóan az előadásmód esetleges „tartippos” volta keltett egyesekben megütközést, másrészt a tánc lassú és friss részeivel kapcsolatban alakultak ki eltérő vélemények,<sup>72</sup> végül pedig a tánc ama sokféleségét, amit Csokonai oly nagyra tartott,<sup>73</sup> Szép János a „különb-féleségeknek egyeztetése” esztétikai elv alapján egyértelműen negatívan ítélte meg. A Szerdahelyi György életműve nyomán készült *Aesztetikájában* ugyanő így jellemezte a magyar táncot: „A’ dolgok’ külömbfélesége kelletlen, és unalmas lészen, ha csak össze nem egyeztetik. Mert valamint az egyformaság, és hosszszas együgyűség unalmat szerez, úgy az egyetlen külömbféleség, midőn az érzéseket, elmét, és annak képeit ide, ’s tova rántogattya, untattya magát. [tovább lábjegyzetben] E’ regula ellen hibáznok a’ Magyar Tántzosok, kik a’ Magyar Tántzban elő forduló külömbféleséghez kívántató egyenlőséget ritkán, vagy soha sem tartják meg; ez keresztbe járja, ama’ kerékbe forog, emez másod magával ugrál, midőn amaz párjával csendesen forgolódik; ismét más pedig magányosan közibek ugorván, mind a’ két párt félre taszítja: hová kell ennél nagyobb’ egyenetlenség? Van a’ Magyar Tántzban elegendő külömbféleség, mellyet a’ láboknak, ’s kezeknek sok féle forgatásik tesznek, hogy tehát ez a külömbféleség tessék, ’s gyönyörködtessen, szükség, hogy azt valamelly kellemetes egy fórmáság kedveltesse, melly akkor történne meg, ha minden Tántzosok eg’gy időben, az az: egyszerre eg’gy forma figurákat mozdulásokat tennének; így osztán az emberek ugyan el nem unnák nézni; mert szép volna: de a’ tántzolók ki-fáradnak. Hibás tudni illyik eb’en is a’ Magyar Tántz, hogy ha egyszer el-kezdődik minden nyúgóság, pihenés nélkül sokáig tart; lám a’ Németek minden fordulásra meg nyugosznak. Innét nem csudálom, hogy a’ közönséges tántz palotákban Magyar Ifjaink magyar nóta helyett, németet kívánnok huzattni, kik közül midőn én eg’yet meg szólaltottam, mondván: *mért kíván ötyém uram németnótát?* felele: *mert nehéz a’ magyartántz*. Igen szükséges volna tehát, hogy kik a’ Magyar Tántz reguláinak össze szedésében foglyalatoskodnak, azok köze elegendő pauzákra számot tartanának.”<sup>74</sup>

72 A lassú–friss víta összegzését lásd MÁTRAY Muzsikának Közönséges Története, 134–136

73 „Az ilyen Tántzról tették a külföldiek is azt a’ sok jeles megjegyzést. Mikor a’ Frantzia háború idején sok Ánglus nagyberek lakának vala Bétsben, egy Ánglus az ott lévő Magyarok tántzában 300 figurát számlált meg. Ezt produkálni ’s hidegvérrel felszámlálni – csak Ánglustól és Magyar-tól telik. Jusson eszedbe édes magyarom! a’ halhatatlan Kaunitzknak ama mondása, hogy nemzeti Karaktere tsak az Ánglusnak és a’ Magyaroknak van; ’s érezvén jobban-jobban nemzeti méltóságodat, – betsüld meg még az aprókban is magadat!” Vö. CSOKONAI: *Dorottya*. II. könyv, 32. jegyzet, in CSOKONAI VITÉZ Mihály: *Költemények* 4 (1797–1799), kiad., bev., jegyz. SZILÁGYI Ferenc (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994) (= Csokonai Vitéz Mihály Összes Művei), 156.

74 SZÉP János: *Aesztetika avagy a jó ízlésnek a’ szépség’ Filozofiájából fejtegetett tudománya. Fő tisztelendő Szerdahelyi György Urnak nyomdoki után* (Buda, Landerer Katalin, 1794), IV. könyv, 1. fejezet, 109–110.

A magyar nemzethez illő méltóságos karakter kérdése hívta elő az úgynevezett lassú–friss vitát. Míg íróink egy része a vidámságot is a magyar karakter részének tartotta,<sup>75</sup> másik része a tánczenéhez tartozó Frisset, mint a nemzethez nem illőt, eszmei alapon elutasította, és csak a lassú magyart tartotta ősi, igaz táncnak. „A melly dalban vagy kesergés vagy méltóság nincs, az nem magyar [...] úgy látszik, hogy a máí úgy nevezett magyar muzsikából csak a vág öszve a magyar valódi géníusszal, melly az úgy nevezett Lassúé; a Frisses pedig, mellynek nemcsak hangjai, de gyűlölt neve is ellenkezik a Lassú méltóságával, nem egyéb mint korcsosítás”<sup>76</sup> – írta Balla Károly *A magyar nemzeti táncról* című cikkében a Tudományos Gyűjtemény 1823-as évfolyamában. A gyors táncot már Csokonai is elkorcsosulásnak, sőt idegennek, tót eredetűnek tartotta. Nézete szerint „az igaz MAGYAR TÁNTZ, a’ lassú Verbunkos, a’ mit boldog emlékü Eleink, kik a’ Nemzeti dolgokat korcsosodó unkáiknál jobban kedvelték, szebb és méltóbb kifejezéssel *Nemeses Tántznak* neveztek. A’ mi hiú, szapora és rendetlen tántzunk, melyben asszonyszemélyek is ugrándoznak, ölelkeznek, keringenek, ’s kiki magáért és párjáért tántzol, egész formájával megmutatja, hogy tót eredetű, az Ázsiai gravitással és méltósággal átallyában ellenkezik.”<sup>77</sup>

A verbunkos közönséges előadásmódját, mely a zene verbuváló eredetével, illetve a cigány hegedűjátékosokkal állt összefüggésben,<sup>78</sup> a „csendes gyönyörködtetés” és a „méltóság” esztétikai követelménye nevében utasították el általánosan. A verbunkos nemes előadásmódjának fontosságáról Csokonai a *Cultura* második felvonásában emlékezett meg, ahol Tisztes ekképp kérte klavírozni a lányát: „Probály édes Leányom magyar notát is ütni; mert az mellyek Lavota Urtól kerültek, azok nem éppen dinum dánumok, tsak te édes Leányom Tártipposan ne verd.”<sup>79</sup> Verseghy pedig így jellemezte a magyar tánc helyes járását: „Egy magyart húzzatok! mondja chórussának / végre az óbester [...]

75 Virág Benedek így kardoskodott a víg karakter mellett: „A’ kiket megszólítandasz, intsd meg, hogy lugubritas ne legyen az énekben, mellynek a’ mint mondám könnyűnek, tüzesnek, hazai szeretettel tellyesnek kell lenni. Én nem hiszem hogy a’ magyarnak nótája, táncza szomorgó volt kezdetétől: ennek a’ katona, bátor, harczra termett nemzetnek víg Characterűnek kellett lenni, az is volt; a’ szomorúságot rá hozta a’ sok nyomorúság dobse Lászlótól foga.” Vö. Virág Benedek – Kazinczynak, 1812. március 29., in *Kazinczy levelezése* IX, 2189. sz.

76 A szerző egyébként arra a vádra, hogy „hát a magyar csak kesergésre született, s a vígságban részt sem vehet?” azzal válaszolt, hogy a „vígság lehet pajkosság s kitörő maga el felejtés nélkül. [...] Lehet a kesergésben is édesség.” Vö. BALLA Károly: „A’ Magyar nemzeti Táncról”, *Tudományos Gyűjtemény* 7/7 (1823). Később közölve in SÁROSI Bálint: *A cigányzenekar múltja az egykorú sajtó tükrében 1776–1903* (Budapest, Nap Kiadó, 2004), 39–40.

77 CSOKONAI: *Dorotya*. II. könyv, 32. jegyzet, in CSOKONAI *Költemények* 4, 156.

78 „Nosza! kedve duzzan erre bolondunknak, / ki bandáját vélvén jönni a verbunknak, / útat nyit csoportján ifiúságunknak, / s közepére ugrik tömött templomunknak. // Ez az élet! úgymond hangos kurjantással, / felteszi csákóját kába mosolygással, / s megvegyítvén táncát egynehány ugrással, / sarkantyúját veri módos tapsolással.” Vö. VERSEGHY Ferenc: „Rikóti Mátvás”, in VERSEGHY Ferenc, FÖLDI János, FAZEKAS Mihály *válogatott művei*, vál., kiad. VARGHA Balázs – JULOW Viktor, jegyz. V. GIMES Ágnes – JULOW Viktor (Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989) (= *Magyar Remekírók*), 128.

79 CSOKONAI VITÉZ Mihály: *Színművek* 2 (1795–1799), kiad., jegyz. PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978) (= *Csokonai Vitéz Mihály Összes Művei*), 158.

Sem olly sebes nem volt a táncnak járása, / mint a betyároknak falusi forgása, / sem olly zabolátlan figurás mozgása, / mint a verbunkosnak csintalan ugrása.”<sup>80</sup>

Csehy József egy Cherubini-opera (*Les deux journées*) meghallgatása után tette fel Kazinczynak a kérdést, hogy: „valljon a mi magyar Színjátszóink mernek e énekes játékokat adni? Országunkban a muzsika sok ideig elhagyattatásban volt ’s majd nem egészen Czigányok kezére bízva.”<sup>81</sup> A *Magyar Kurír* egyik hírlapírója pedig az 1822. december 10-i számban fejtegette, hogy „ha már valahára a’ játékszíni mesterségben haladni akarunk, oda magyar Muzsikuskok kellenek ’s olly magyar compositiók is, melyek a’ nemzeti érzés tulajdonságát lelkesen megillettek. [...] a Magyaroknak mostani első muzsikusa mint hegedűs, sőt nemzeti táncz nótáinkra nézve Compositora is, a leglármázóbb czimbalmosig, Czigány.”<sup>82</sup>

A század végétől már a verbunkos táncdarabokat is gyakran fortepianóra alkalmazták, melyek így – a nyugat-európai *Klavierlied* mintájára – hamarosan a társasági szalonélet részévé váltak. Ily módon jelentek meg Kossovits és Bengráf *Magyar Táncai*, majd 1823–1832 között Ruzitska Ignác szerkesztésében a *Veszprém Vármegyei Magyar Nóták*, illetve Csokonai is klavírra átdolgozva akarta közreadni Lavotta verbunkosaira tervezett (meg nem valósult) dalsorozatát. A 19. század elejére a magyar zenét megtestesítő verbunkos rendkívül népszerű lett. A zongorára alkalmazott zene a szalonélet részévé vált, és a verbunkos dallamok ismerete, illetve a magyar zene felkarolása szinte kötelessége volt a magyar hazafi, művelt-érzékeny embernek. A verbunkos zene ősi-sége, magyarsága eszmetörténeti szempontból lényegtelen. A kortársak a legnemesebb, legigazabb magyar zenének tartották, olyan zenének, mely nemzeti karaktere révén egyértelműen felülmúlta a kortárs nyugati nemzetek muzsikáját.

## DALFORMÁK

Az 1780-as évektől datálható érzékeny énekelt költészet darabjai forma és szerkezet szempontjából alapvetően két csoportba sorolhatók. Az egyikbe a strófikus dallamokat követő strófikus dalok („meghatározott sorú versek”), a másikba pedig a végigkomponált dalokat követő költemények tartoznak („határozatlan sorú versek”).<sup>83</sup> Ez utóbbiakat, a zenetörténeti terminus technicust átvéve, a továbbiakban pusztán a szövegekre vonatkoztatva is végigkomponált daloknak vagy költeményeknek nevezem.

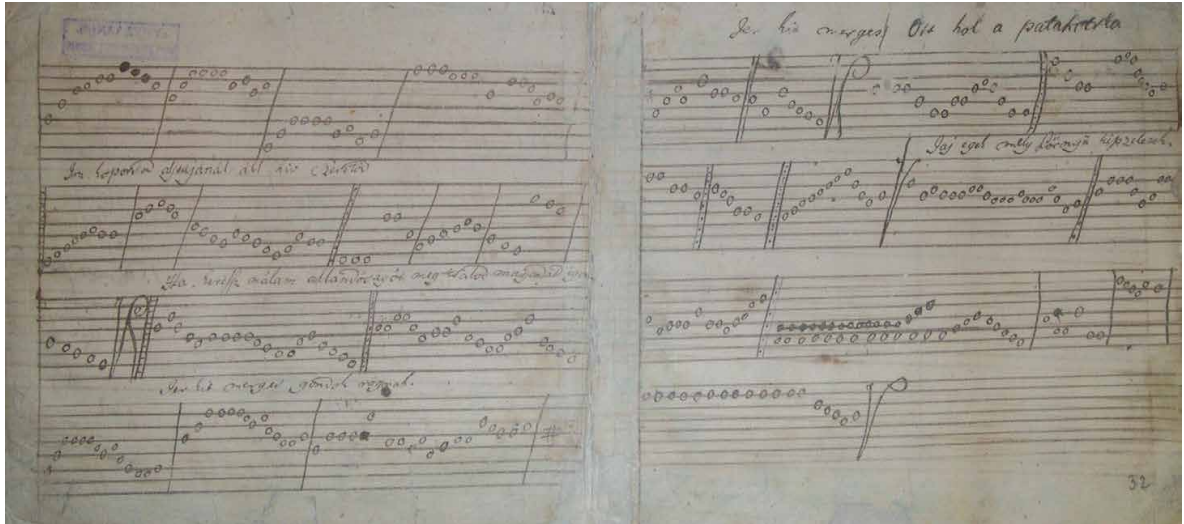
A végigkomponált forma sem az írók, sem a befogadók körében nem örvendett népszerűségnek. Egyrészt nem felelt meg a korabeli poétikák egyszerűséget hirdető műfaji

80 VERSEGHY Rikóti Mátyás, 147. A verbunkos szót Verseghy itt eredeti verbuváló, katonatánc értelemben használja.

81 Csehy József – Kazinczynak, Brün, 1807. október 9., in *Kazinczy levelezése* V, 1178. sz.

82 SÁROSI Cigányzenekar, 36.

83 A dalok formai meghatározását korabeli kontextusban lásd CSOKONAI: [*A’ Magyar Prosodiáról*] (1799), in CSOKONAI *Tanulmányok*, 25.



1a Csokonai Egy kétségbe esett Maga Gyilkosa című éneke a költő autográf lejegyzésében

1b Csokonai Egy kétségbe esett Maga Gyilkosa című énekének modern átírata

Jaj, E - gek! melly ször - nyű kép - ze - le - tek,  
Oh, lá - tom Tar - ta - rus' mélly ü - re - gét,

Me - llye - ket el - mém - ben hem - pely - ge - tek,  
A' fel - jött Ar - nyé - kok' fer - ge - te - gét!

Már Lel - ke - mig ér a' Pok - lok - nak hó - hé - ra,  
Jaj! ho - vá kell len - nem; Nem le - het pi - hen - nem;  
A' szép Nap - fény el - tűnt, Az ég, a' föld meg - szűnt;

Dár - dák - kal, Fák - lyák - kal Ve - ri Me - gé - ra!  
Melly vesz - tő lj - jesz - tő Tsa - ta van ben - nem!  
Tsak né - kem kell még lát - nom ezt a' nagy bünt.

Óh, jól-té - vő Ha-lál! Ki bor-zasz - tóm va-lál, Jer, — ka - rom' — e-me-lem!

Itt a' meg - szentelttKés, Tégy jól, jaj, jaj, ne késs, Oh, Fu-ri-a! ve - lem.

Id-vez légy, óh Plú-tó! Fo-gadj el; 's nyug-ta-tó Szent ke-zed' ö-le - lem.

kíváncsiaknak, másrészt bonyolult szerkezeti felépítésük alkalmatlanná tette őket arra, hogy szélesebb társadalmi körben is ismertté váljanak. Bár a végigkomponált költemények kottája igen ritkán maradt fenn, egyedi formájuk miatt valószínűleg kivétel nélkül dallamra íródtak. Ilyen például Csokonainak az *Egy kétségbe esett Maga Gyilkosa* című költeménye, melynek dallama Csokonai autográf lejegyzésében, a melodiáriumok tipikus ritmus- és hangnemjelzés nélküli formájában maradt ránk.<sup>84</sup> (1a kép és 1b kottapélda)

Az érzékeny dalköltészet tipikus formáit a strófikus dalok jelentik. Ezen belül alapvetően elkülöníthetők a szabálytalan, váltakozó szótagszámú és ritmusú sorokból épülő formák és az egyszerű felépítésű, szabályosan váltakozó sorokból álló szerkezetek. Az előbbiek kivétel nélkül bonyolultabb felépítésű érzékeny stílusú nyugat-európai dallamokra készültek. Az apróbb szerkezeti egységekből, variációkból, szekvenciákból álló dallamokra való énekírás az adott dallamformának megfelelően általában éppúgy változó szótagszámú, gyakran heterometrikus költeményeket eredményezett, mint a végigkomponált dallamokra való szövegírás. A zenei forma azonban jóval rövidebb volt, illetve több strófát is írtak ugyanarra a dallamra a költők. A szabálytalan strófaformájú énekek nehéz befogadhatóságuk miatt a végigkomponált darabokhoz hasonlóan nem voltak igazán népszerűek. A literátorok közül ilyen dallamokat kifejezetten csak a zenében járatos Verseghy, illetve a zeneileg kevésbé képzett, de rendkívül muzikális Horváth Ádám és Csokonai használtak. Verseghynek és Csokonainak egyaránt csak a korai költészetét jellemezte ilyen mintadallamok választása,<sup>85</sup> Pálóczi Horváth Ádám viszont, bár pontosan tudta, hogy ezek az énekei nem feltétlenül lesznek népszerűek, kifejezetten örült, ha – megmutatván a magyar nyelv mindenre alkalmas metrikai virtuozitását – egy-egy bonyolultabb felépítésű és ritmikájú melódiára írhatott magyar szöveget.<sup>86</sup>

A végigkomponált és szabálytalan strófaformákkal szemben az érzékeny dalköltészet legnépszerűbb formái az egyszerű, általában 4+4 ütemből építkező, izometrikus, többnyire trocheikus vagy jambikus lejtésű szabályosan váltakozó hosszúságú sorokból álló klasszikus stílusú dallamok voltak, melyek a 18. század végén többféle irányból jutottak el a költőkhöz. Egyrészt a Faludi Ferenc és Amade László által megújított magyar nyelvű líra formakészletét és dallamait alkalmazták, másrészt az újabb nyugati dallamok, illetve a verbunkos formai szerkezetét követték, végül pedig a már korábban megújult egyházi strófaszerkezeteket tekintették mintának.

A „magyar dalhagyomány” kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy bár ezek a többségükben egyházi énekformák a század közepétől épp a nyugat-európai dallamosság

84 A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattára [továbbiakban MTAKK], K 672/I, 32a. Kritikai kiadását lásd CSOKONAI *Énekelt költészet*, 30. sz. kritikai jegyzet. A kottakép fakszimiléje után a dallamot a szövegritmusnak megfelelő 3/4-es átíratban közöljük.

85 Erről bővebben lásd HOVÁNSZKI *Csokonai*, 176–179.

86 Lásd Horváth Ádám kéziratban maradt előszavát *Magyar Arion* című versgyűjteményéhez (1814) in MVSZ I, 401. A Horváth Ádám által használt heterometrikus dallam- és strófaszerkezeteket lásd *Ötödfélszáz Énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből*, kiad., bev. és jegyz. BARTHA Dénes – KISS József (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1953), 98–103.



2a Szentjóni Szabó László *Fakadj piros rózsá fakadj tsendesesen...* kezdetű éneke Tóth István Áriák és Dallok című énekgyűjteményében (1832–1843)

hatására alakultak át erősen (a 6-os, illetve 7-es sorokkal kombinált 8-asok a páratlan lüktetésű táncok divatjának köszönhetően az egyházi énekekben már a 17. században igen elterjedtek voltak),<sup>87</sup> a személyes emlékezet már régi magyar dallamként tartotta számon őket. A régi magyar ének elkötelezett híveként Kreskay Imre például olyannyira kedvelte a 667667667...-es rondóformát, hogy nemcsak *Magyar Eklógiáját* írta abban, de Metastasiót, sőt az ókori latin epigrammákat is leginkább így magyarította.<sup>88</sup> Kreskay természetesen éppúgy a tudós hazafi beszédpozíciójából érvelt a régi magyar dalhagyomány mellett, mint a külföldi dallamok mellett az azt preferáló literátorok.

Hogy a 6 szótagból álló sorok mennyire nem csak a magyar hagyománynak voltak részei, illetve hogy oda elsősorban a nyugat-európai dallam- és strófaformákon keresztül kerültek be, jól mutatja a 18. század végének egyik legnépszerűbb darabja, Szentjóni Szabó László *Fakadj piros rózsá fakadj tsendesesen...*<sup>89</sup> kezdetű éneke. A dal Adolf Overbeck *Der Knabe an ein Veilchen* című versének a fordítása, amit a korban több német zeneszerző is megzenésített. A strófák szerkezete, illetve a fennmaradt melodiáriumok dallamlejegyzései szerint Szentjóni Christ Rheineck 1780-ban megjelent megzenésítése után dolgozott.<sup>90</sup> (2a kép) Rheineck dallamának az oralitásban

87 A mazurka ritmus jelenlétét a 17. századi énekekben, illetve a ritmus értelmezésének problémáit lásd PAPP Géza: *A XVII. század énekelt dallamai* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970) (= *Régi Magyar Dallamok Tára* 2), 89–94.

88 Lásd OSZK Kézirattár, Oñ. Hung. 757. (autográf, 1789).

89 *A' Czenczi rózsája*. Szövegét lásd SZENTJÓBI SZABÓ László összes költeményei, kiad. DEBRECZENI Attila (Budapest, Balassi Kiadó, 2001) (= *Régi Magyar Költők Tára*. XVIII. század 6), 3. sz.

90 Max FRIEDLAENDER: *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien* (New York, Georg Olms Verlag, 1970<sup>2</sup>), 189.

## 130. Der Knabe an ein Veilchen.

Band I S. 253.  
" II S. 569.

Overbeck.

Christ Rheineck.  
Zweite Lieder-Sammlung  
Memmingen 1780.S.1.

Angenehm. \*)

Blü - he, lie - bes Veil - chen, das ich selbst er -

zog, blü - he noch ein Weil - chen,

wer - de schö - ner noch! Weisst du, was ich

den - - ke? Lot - ten zum Ge - schen - ke

pflück'ich nächstens dich. Blümchen, freu - e dich!

\*) Die klinggestochenen Noten rühren von Rheineck selbst her.

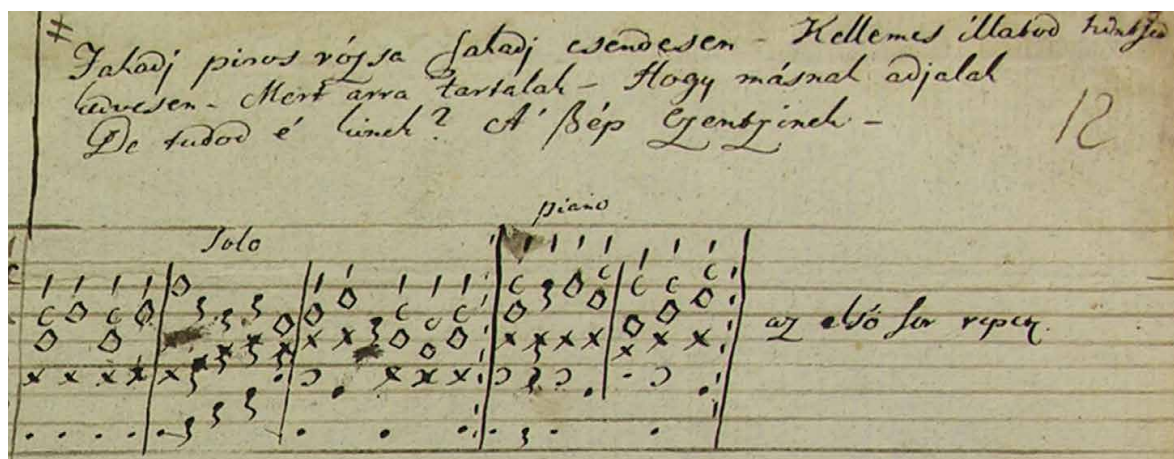
(folgen 5 Strophen)

2b Rheineck–Overbeck: *Der Knabe an ein Veilchen*

egyszerűsödött változatát a Pataki énekhar dallamtára és Tóth István-énekeskönyve őrizte meg.<sup>91</sup> (2b–c kép) A magyar és német formák összevetése a dalok korabeli fordítás-technikájáról árulkodik. Szentjóni a darab magyarításakor egyrészt összevonta az első négy sor rímelését, másrészt az utolsó előtti sor szótagszámában következetesen

91 Pataki énekhar dallamtára (1817–1828), Sárospataki Református Kollégium Nagykönyvtára (továbbiakban: SRKK), Kt., 1759. A kézirat leírását lásd STOLL Béla: *A magyar kézirat énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)* (Budapest, Balassi Kiadó, 2005<sup>4</sup>; <http://www.balassikiado.hu/BB/netre/html/stoll.html>), 667. sz.; TÓTH István: *Áriák és Dallok (1832–1843)*, MTAKK, RUI 8r. 63, I/35. sz., 19. o., vö. STOLL Bibliográfia<sup>4</sup>, 786. sz.





2c Szentjóni Szabó László *Fakadj piros rózsá! fakadj tsendesen...* kezdetű éneke a Pataki énekkar dallamtárában (1817–1828)

eltér az eredetitől. Míg Overbecknél a strófa szerkezete 65656655 / ababccdd, addig Szentjóninál 11(6+5) 11(6+5) 6 6 6 5 / aabbcc. Erre az eltérésre Rheineck AABA(v) formájú megzenésítése ad magyarázatot, mely a német vers AABC szerkezete helyette annak megzenésítésekor az egyszerűbb AABA formáját alkalmazta. Igaz ugyan, hogy a vers rövidebb szövegsora miatt a visszatérés motívumát egyetlen hanggal megrövidítette, de a dallam ilyen finomságai a szóbeli terjedés során gyakran elvesztek, miként ez nyilvánvalóan ebben az esetben is történt. Szentjóni valószínűleg maga is hallomásból ismerte a dalt, azért követhette a vers eredeti formája helyett a dallam egyszerűsödött formáját. Az első, illetve második két sor összevonására szintén a dallamra való szövegírás ad magyarázatot, hiszen az énekköltészetben rím hiányában bevett szokás volt a sorok ilyenén egybekomponálása.

A „rég magyar” dalhagyomány formakészlete mellett bizonyos szerkezeti változásokkal, illetve új tartalommal és érzésmóddal megtöltve a rokokó strófaszerkezetek és dallamok is tovább éltek. A szerelmi kettősökben még a század végén is igen kedvelték az apróra tördelt sorokat. Ezt az érzékeny típus felé való átmenetet képviseli Ányos Pál *Ím koporsód ajtajánál áll hív szeretőd...* kezdetű éneke, melyben a költő a rokokó énekköltészet technikáit alkalmazva a strófa első részében a rímek elhagyásával sorokat vont össze, ugyanakkor a versszak második felében lévőket tovább tördelte.<sup>92</sup>

92 Az *Egy hív szívnek kedvese sirja felett való panaszi* című Ányos-ének dallamát négy korabeli kézirat őrizte meg. Három ritmizálatlanul, egy pedig modern kottaképpel. Az 1789–1792-ből való Szkárosi–Járdánházi melodiáriumban a tenor és basszus szólám olvasható az első strófa alatt (SRKK, Kt. 513, 63. o.; vö. STOLL *Bibliográfia*<sup>4</sup>, 375. sz.), az 1798-as Pataki melodiáriumban a dallam (tenor) a kézirat 237. oldalán, *discant* szólám pedig a 162. oldalon található. (SRKK, Kt. 514). Ezeket lásd BARTHA Dénes: *A XVIII. század magyar dallamai. Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumaiból (1770–1800)* (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1935), 126. sz. Emellett Ányos sorkezdésével Csokonai is lejegyezte, majd később a *Czindery' sirja felett* című alkalmi költeményéhez fel is használta a dallamot. (Csokonai autográf dallamlejegyzését lásd CSOKONAI *Énekelt költészet*, 25a kritikai jegyzet.) Mai modern kottaképpel Tóth István rögzítette Ányos énekét. Vö. TÓTH István: *Áriák és Dallok* II/73. sz., valamint Tóth István lejegyzését lásd HOVÁNSZKI *Csokonai*, 232.

Az érzékeny énekelt dalköltészet legtipikusabb formái mindezek mellett a 18. század végére a 9-es és 8-as, illetve 8-as és 7-es sorok különféle váltakozásából álló strófák lettek, amire a klasszikus stílusú dallamok 4+4 ütemből álló periodikus szerkezete inspirálta a dalköltőket. A sorok szótagszáma attól függött, hogy felütéses, úgynevezett „németes jambusdallamokat”, vagy ütemhangsúlyon induló melódiákat választottak-e a szövegek mintájául. Míg a felütéssel kezdődő nyugat-európai dallamok jambikus 9898-as kombinációkat hívtak életre (ezeket leginkább a Steffan és Haydn dalalbumait használó Verseghy, illetve néhány esetben Csokonai alkalmazta),<sup>93</sup> addig az egy hanggal rövidebb, felütés nélküliek általában trocheusi 8787-es variációkat inspirálták. Természetesen ez utóbbiak, azaz a magyar nyelv élhangsúlyát erősítő, a zene súlyviszonyai miatt trocheusi lejtést is imitáló hangsúlyos kezdetű dalformák jóval népszerűbbek voltak, mint a felütéses „jambusdallamok”. A 8787-es trocheusi sorok különböző kombinációiból álló forma népszerűségét biztosította, hogy igen sokféle dallamra lehetett énekelni. Pálóczi Horváth Ádám írta, hogy „ezen formájú verseknek sokféle ariaji vagynak, én magam tudok hetet és mind a hét örömet megkívánná, hogy az első 8 syllabából álló tag is kétfelé szakasztasson és cadentiával szepíttessen.”<sup>94</sup> Verseghy Ferenc a *Parnassus Hegyén zengedező Magyar Músának* szózatában négy különböző dallamot kínált a 8/7-es sorokból álló Faludi énekekhez. Révai Miklós a *Szerelem Nyájaskodási* című kötetében nemcsak a „Többnyire Német ’s Frantz Énekesek után” írt darabokat fordította a nyugat-európai mintát (is) követő 8787 / abab formában, de a „Többnyire Deák ’s Görög Énekesek után” készített második részben is a könnyen énekelhető 8787-es strófaszerkezetek, illetve más divatos énekformák keverednek szapphói és egyéb antik strófákkal. Csokonai énekelt dalainak legnagyobb része szintén 8-as és 7-es sorok váltakozásából áll,<sup>95</sup> miként Kisfaludy Sándor (Himfy) is ezt választotta *A kesergő szerelem*, majd *A boldog szerelem* formájául.<sup>96</sup> A 8/7-esek váltakozásából álló 15-ös sorokat nemcsak az új, népszerű melódiák miatt volt egyszerű írni, de a régi egyházi dallamok elvilágiasodása ebben az esetben is szabadabbá tette az utat az énekköltőknek. Az 1793-as Veress Márton-énekeskönyv például egy frigben vagy mixolídben olvasandó 15 szótagos sorokra való dallamot őrzött meg.<sup>97</sup>

93 Lásd CSOKONAI Énekelt költészet, 10. sz. A’ Pillangóhoz (Haydn); 13.2. sz. Ez a’ kép oly bájoló Szépség... (Mozart); 13.5. sz. A’ férjfiaknak, kik szerelmet / Éreznek... (Mozart); 48. sz. Rózsím’ sírja felett (Ráfael).

94 Lásd Horváth Ádám verštani tárgyú levelét Csokonainak (1794) in MVSZ I, 331.

95 A dallammal együtt fennmaradt énekeket lásd CSOKONAI Énekelt költészet, 09. sz. A’ Nap’ Innepe; 17. sz. Az Emberiség, s a’ Szeretet; 20. sz. Az utolsó Szerentsétlenség; 22. sz. Bácsmegyey’ Leveleire; 40. sz. Lilla’ Búcsúzalogjai; 41. sz. Megkövetés; 43. sz. Miért ne innánk?; 44. sz. Míg elkezdeném Énekem’...; 51. sz. Szemrehányás.

96 Vö. HERMANN Zoltán: „A Himfy-strófa műfaji határai”, in CZIFRA Mariann – SZILÁGYI Márton (szerk.): *Textológia – filológia – értelmezés. Klasszikus magyar irodalom* (Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014) (= Csokonai Könyvtár 55), 373–390.

97 Veress Márton-énekeskönyv 1793 (OSZK Kézirattár, Oöt. Hung. 496); 51. o. (STOLL Bibliográfia<sup>4</sup>, 419. sz.).

Az előbbiekben áttekintett népszerűbb dalformák természetesen korántsem fedik le a dallamok által inspirált korabeli versformákat, csupán olyan típusokat képviselnek, melyek később a szövegversek körében éppen azért váltak közkedvelté, mert számtalan jól ismert mintadallammal terjedhettek. A valóban konkrét dallamokra írt, ezért ritkábban használt formák katolikus oldalról mindenekelőtt a Steffan és Haydn dalalbumaiból fordító Verseghy líráját jellemezték, a protestánsoknál pedig a zeneileg képzetlenebb, ugyanakkor rendkívül muzikális, zeneszerzőkkel kapcsolatot kereső, kottákat gyűjtő Csokonait, illetve a popularitás oldaláról Horváth Ádám énekszerzői munkásságát határozta meg.

Az 1820-as évekre azonban a költők ilyen jellegű énekírói tevékenysége tulajdonképpen megszűnt. Egyrészt a magyar nyelvű énekes játékoknak, illetve a külföldi operák fordításának köszönhetően időközben olyannyira megsaporodott az énekek száma, hogy ezek azzal a számtalan németből magyarított dallal együtt, melyek a 19. század eleji kéziratos énekeskönyvekben többnyire névtelenül terjedtek, már tulajdonképpen kielégítették a zeneszeretők igényeit. Az énekek számának növekedése (műfajilag ebben az esetben a kéziratban terjedő népszerű operaáriák is ide tartoznak) természetesen szélesebb zenei stílusrepertoárral járt együtt. Másrészt az időközben lassan meginduló magyar zenei életnek köszönhetően magyar nyelvű zeneszerzők is bekapcsolódtak a dalszerzésbe, ezzel pedig a dallamra való versírás tulajdonképpen funkcióját veszítette. Az elit műköltészet végleg szövegverssé vált. Akkor is, ha a költők bizonyos verseiket továbbra is ismert dallamokra írták (Petőfi, Arany, Tompa),<sup>98</sup> illetve ha ezek a dalok a populáris szférában különböző dallamokkal terjedtek.

---

98 Bár Petőfi és Arany kihasználta a népszerű dalformákban rejlő lehetőségeket, sohasem publikálták dallammal együtt a verseiket.